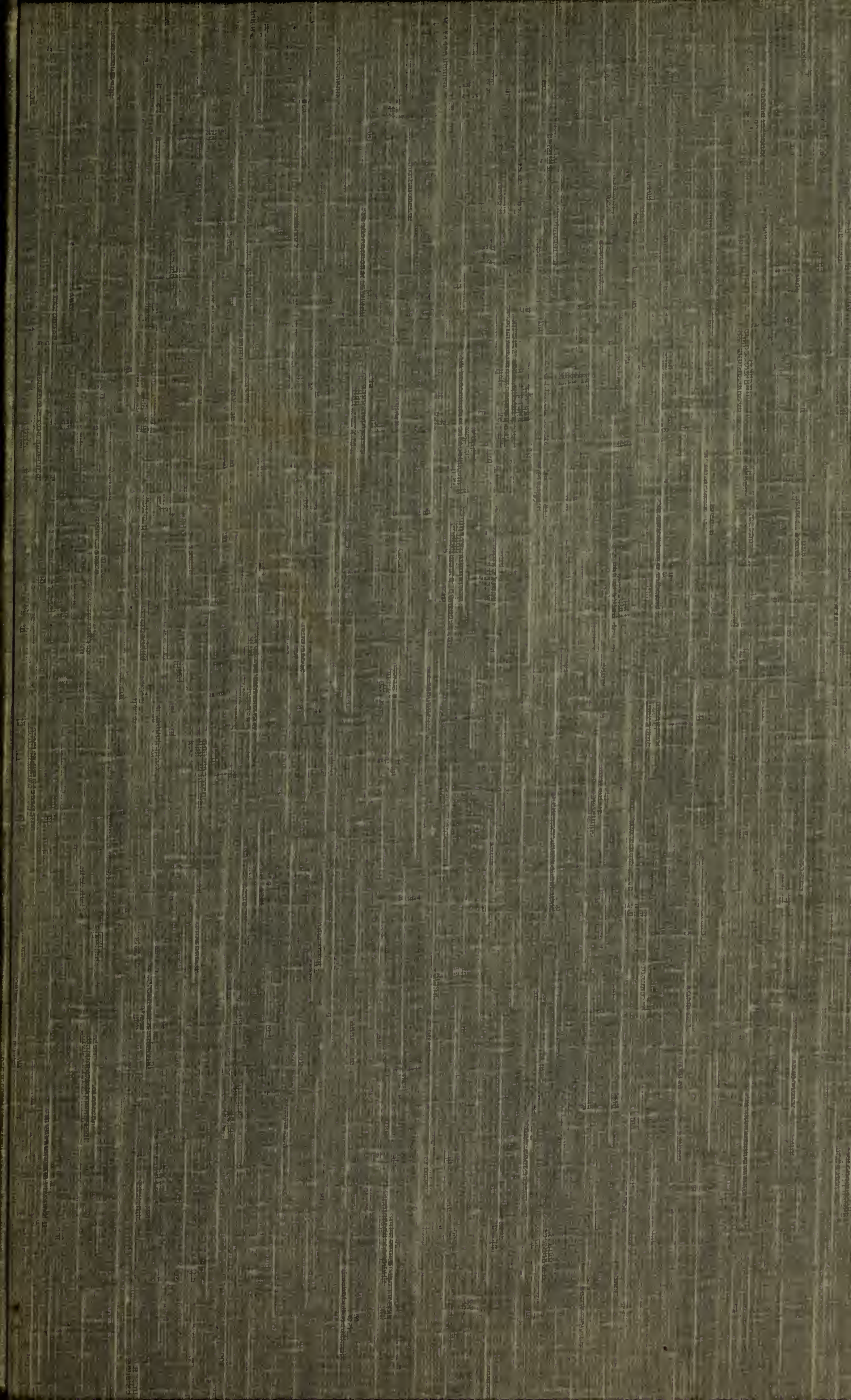


Sydney C. Cockerell
1906

LES

MINIATURISTES

FRANÇAIS


XIVe au XVIe SIECLE
EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS
Etienne d'Auxerre
Girard d'Orleans
Jehan d'Orleans
Jehan Coste - Colart de
Laon - Jehan Fouquet
Enguerrand Charonton
Colin d'Amiens - Jehan
Bourdichon - Jehan Perréal dit de Paris - Jehan
et François Clouet - Jean
Cousin
PALAIS DU LOUVRE (PAVILLON DE MARSAN RUE DE RIVOLI)
ET BIBLIOTHEQUE NATIONALE (RUE VIVIENNE)
DU 12 AVRIL AU 14 JUILLET 1904

LES

MINIATURISTES FRANÇAIS

PAR

HENRY MARTIN

ADMINISTRATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL



PARIS

LIBRAIRIE HENRI LECLERC

219, RUE SAINT-HONORÉ, 219
ET 16, RUE D'ALGER, 16

—

1906

AVANT-PROPOS

Cette étude sur nos miniaturistes du moyen âge, entreprise au moment où s'ouvrait l'Exposition des " Primitifs français " (avril 1904), est composée de notes un peu développées, ou mieux de fragments d'un ouvrage plus étendu traitant de l'histoire de la miniature. Tel qu'il est, ce livre n'est point une œuvre de compilation. D'ailleurs, pour les principaux sujets qui y sont traités : procédés des miniaturistes, esquisses, calques, images retournées, application de l'or, je n'avais aucun modèle à suivre. En plusieurs de ces chapitres, je me suis efforcé de pénétrer dans l'intimité des enlumineurs. Pour découvrir quelques-uns de leurs secrets, j'ai étudié les œuvres, puisque les documents écrits font trop souvent défaut ; j'ai longuement contemplé les miniatures et j'ai noté ce que j'y voyais. J'y ai consacré beaucoup de temps, plus peut-être qu'il ne convenait, et pourtant je n'ai point tout vu, loin de là, dans les peintures nombreuses que j'ai examinées : car, s'il est aisé de regarder, il n'est pas toujours facile de voir. Bien des détails m'ont donc échappé qui mériteraient d'être relevés, et beaucoup d'ob-

servations nouvelles pourront être faites. Aussi, plus tard, lorsque ces questions seront mieux connues, on trouvera à coup sûr que je n'ai pas poussé bien loin les recherches : on aura grandement raison. Mais ceux qui essaient d'ouvrir un sentier nouveau, si étroit et si modeste qu'il soit, n'ont-ils pas droit à quelque indulgence de la part de ceux qui y passent quand la voie s'est élargie ?

Le goût, je ne dis pas l'engouement, qu'on montre de nos jours pour les miniatures n'est sans doute pas près de s'affaiblir. Quand l'attention aura été plus attirée de ce côté, les mille petits tableaux de nos manuscrits offriront à l'archéologue et à l'historien d'innombrables et très précieux documents, qui leur montreront, dans leur cadre réel, les générations disparues, au milieu de leurs occupations graves ou puériles, avec leurs types, leurs gestes, leurs costumes, leurs meubles, tout ce qui constitue enfin la physionomie d'une époque. C'est peut-être là ce qui, dans un temps prochain, assurera aux œuvres des miniaturistes une vogue plus grande encore que celle dont elles jouissent depuis quelques années. Ce qu'on en a tiré jusqu'ici, un peu au hasard, pour les études archéologiques n'est rien en comparaison des richesses inconnues qui y sont enfouies et qu'il serait possible d'exploiter.

Si l'on considère ces peintures au seul point de vue artistique, qui est apparemment celui qui nous frappe le plus, ne peut-on pas dire qu'un manus-

crit enluminé équivaut quelquefois, aux dimensions près, à une galerie de tableaux? Les miniatures ont même sur les tableaux une certaine supériorité : c'est qu'on n'en connaît pas généralement les auteurs. Il est donc loisible d'admirer sans arrière-pensée une miniature qui nous semble belle, au lieu qu'on risquerait souvent de faire douter de son goût si l'on manifestait trop d'enthousiasme pour tel ou tel tableau dont l'authenticité serait suspecte à la critique. A l'égard des miniatures nous jouissons de la plus entière liberté d'appréciation. Presque toutes sont anonymes, et nous sommes encore très loin du temps — s'il vient jamais — où l'on pourra mettre un nom au bas de la plupart des belles " histoires " peintes sous les quatre premiers Valois.

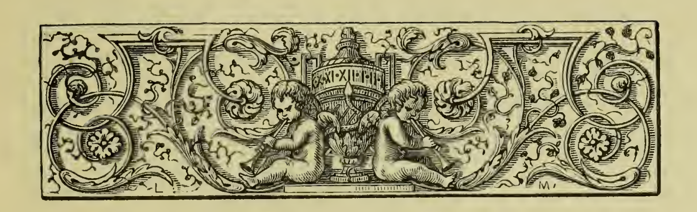
Bien qu'il soit dans ce travail assez longuement parlé des quelques miniaturistes dont la personnalité et même les œuvres nous sont connues, peut-être semblera-t-il qu'il n'y est pas attaché une importance suffisante à ce qu'on peut dire sur les noms des enlumineurs. Ce n'est, certes, point un parti pris : j'estime, au contraire, qu'il serait du plus grand intérêt de savoir les noms de ces délicats artistes; mais il faut bien convenir que de nos jours encore, sauf de rares et éclatantes exceptions, on ne saurait guère produire là-dessus d'affirmations précises.

Au reste, ce sont là, on ne l'ignore pas, des études qui ne font que commencer et personne ne peut espérer les porter d'un coup à un état

voisin de la perfection. Le livre définitif sur l'art de la peinture au moyen âge n'est vraisemblablement pas près de paraître. Il ne doit donc nullement nous en coûter d'avouer avec sincérité que le bagage de nos connaissances sur ces questions n'est pas encore bien lourd. Quelques-uns aujourd'hui s'emploient activement à l'accroître : d'autres viendront qui feront mieux.

Bibliothèque de l'Arsenal, le 3 mars 1906.

HENRY MARTIN.



LES
MINIATURISTES FRANÇAIS

L'Exposition des « Primitifs français » a été pour beaucoup une révélation. Quand on vit pour la première fois la charmante affiche de M. A.-F. Gorguet (*fig. 1*) qui en annonçait l'ouverture, plus d'un se demanda ce que pouvaient être ces « Primitifs français » ; d'autant que les noms qui flamboyaient au grand jour sur l'affiche étaient presque inconnus pour la plupart. Qu'avaient fait Étienne d'Auxerre, Girard et Jean d'Orléans, Jean Coste, Colard de Laon, Enguerrand Charonton? On voulut voir, puis revoir ; puis on revint encore, et l'admiration pour ces vieux maîtres ne s'est point lassée.

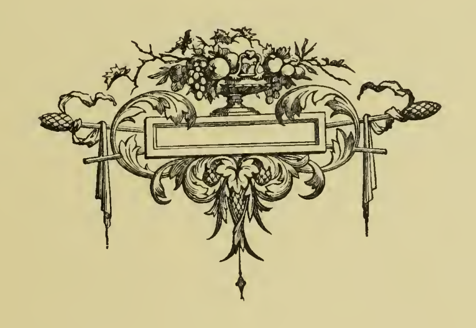
Les tableaux exposés au Pavillon de Marsan étaient bien, cela est hors de doute, les œuvres des « Primitifs français » ; mais on a beau être « Primitif », on a eu pourtant des ancêtres. Pas plus qu'ailleurs, la génération spontanée ne peut être admise dans le domaine des arts. C'est pour montrer l'origine de cette glorieuse lignée de nos premiers peintres que les organisateurs de l'Exposition avaient cru indispensable d'installer aussi une galerie où l'on verrait ce qu'ont été les miniaturistes, prédécesseurs et émules des « Primitifs français ».

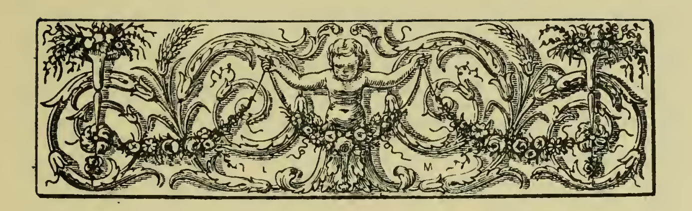
Cette autre partie de l'Exposition n'avait pu trouver place au Pavillon de Marsan ; elle était abritée dans la belle salle qui sera bientôt la pièce principale du Département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. Construite et aménagée par l'éminent architecte, M. Pascal, cette salle (*fig. 2*), dont l'entrée provisoire s'ouvrait sur la rue Vivienne, a reçu les peintures et les sculptures qui ornaient le Cabinet de France, quand, au XVIII[e] siècle, il était établi au-dessus de l'Arcade Colbert.

On trouvait là des spécimens de tout ce que cet art charmant du miniaturiste a produit de plus parfait depuis le temps de saint Louis jusqu'au XVI[e] siècle. M. Léopold Delisle en avait dressé le catalogue, et avec un tel guide les visiteurs étaient sûrs de ne commettre aucune erreur et de n'oublier aucun détail digne d'intérêt.

Il eût été téméraire et oiseux de recommencer ou

de développer les savantes notices de M. Delisle; mais, à propos de cette Exposition des « Primitifs » qui a attiré l'attention du public éclairé sur les œuvres de nos artistes du moyen âge, j'ai cru qu'il pourrait être intéressant, tout en prenant le plus souvent pour exemple des miniatures exposées, de grouper quelques notes relatives aux enlumineurs français en général, d'indiquer brièvement les principaux d'entre eux dont les noms ont été retrouvés et de signaler certains de ces portraits qui, à toutes les époques, ont été peints à profusion dans les manuscrits. Je me propose enfin de parler avec quelques détails de plusieurs miniaturistes peu connus de la fin du XIIIe siècle ou de la première moitié du siècle suivant, et de donner en même temps divers renseignements sur les procédés de travail employés par les illustrateurs de livres.





CHAPITRE PREMIER

COUP D'ŒIL GÉNÉRAL SUR L'HISTOIRE DE LA MINIATURE. PARENTÉ DES ENLUMINEURS DE MANUSCRITS ET DES PEINTRES DE TABLEAUX.

Lorsque nous cherchions, au cours de l'été 1903, sous quel vocable se ferait cette manifestation d'art qui devait s'appeler les « Primitifs français », plusieurs s'effrayèrent du terme qui a été choisi. « Primitifs » ! Étaient-ce bien là vraiment les premiers peintres français ? D'autres ne les avaient-ils pas précédés, qui les valaient peut-être ? « Primitifs » néanmoins triompha, et c'était justice. Mais il ne faudrait pas croire que dans la pensée des organisateurs de cette Exposition il y ait eu dédain pour les prédécesseurs des maîtres dont on admira les œuvres au Pavillon de Marsan. Tous rendent

hommage aux devanciers des grands peintres français des XIVe et XVe siècles, c'est-à-dire à ces modestes enlumineurs qui pendant tout le moyen âge, avec une prodigalité inouïe, ont dépensé des trésors de verve pour créer sur les pages des manuscrits d'admirables tableaux. Il n'a manqué aux miniaturistes que de faire grand pour être appréciés à leur valeur. On a pu leur reprocher de composer des œuvres qu'il faut voir à la loupe; mais ils n'avaient point à en régler les dimensions. La place qu'on leur réservait était un coin de feuillet blanc de quelques centimètres carrés. On reste confondu quand on voit le parti qu'ils en ont su tirer. Je ne dis pas que quelques-uns d'entre eux ont eu du génie, et pourtant, malgré la gravité du mot, ceux à qui il a été donné de suivre l'œuvre de l'un de ces artistes dans tout son développement admettraient sans doute pour certains ce qualificatif.

Ce n'est point l'avis de tous que les enlumineurs sont les ancêtres directs, les pères des « Primitifs ». On a voulu que dès le début il y ait eu une distinction complète entre les peintres des miniatures et les peintres des grands tableaux. Cette opinion est fort discutable. Avant de la soutenir, il faudrait de toute nécessité montrer que la scission était, au XIVe siècle par exemple, tout à fait nette entre les peintres imagiers, les peintres selliers, les peintres enlumineurs, les peintres de plate peinture. Jusqu'à présent je ne vois pas que la preuve en soit faite. Plus tard, au XVe siècle, les Van Eyck, Jean Fouquet, Bourdichon et tant d'autres ornent des manuscrits et peignent des tableaux. Auraient-ils donc tout à coup inauguré un régime nouveau, à l'époque précise où les spécialités s'affirment? Que tels ou tels peintres se soient adonnés plus volontiers, celui-ci à la peinture sur panneaux, celui-là à

l'ornementation des livres, il serait absurde de ne pas le croire ; mais que les peintres de tableaux et les enlumineurs de manuscrits aient suivi pendant plusieurs siècles des routes si exactement parallèles qu'ils ne se soient jamais rencontrés, c'est là une théorie qu'il me semble impossible d'admettre sans restriction.

Si l'on partage cet avis, on pensera aussi que l'Exposition des œuvres des miniaturistes organisée dans une des salles de la Bibliothèque nationale était le complément indispensable de celle qui nous montrait les tableaux des vieux peintres français. Quand je dis le complément, le mot n'est pas exact, elle en était la préface. Pour bien comprendre l'Exposition du Pavillon de Marsan, il fallait étudier au préalable celle de la rue Vivienne.

Au jour de l'inauguration de cette Exposition des miniaturistes, quand M. Léopold Delisle, avec l'autorité qui s'attache à son nom et à ses travaux, nous indiquait les transformations de l'art de la peinture des manuscrits depuis le commencement de la monarchie française jusqu'à la Renaissance, quand M. Charles Bayet, à qui rien n'est étranger de ce qui touche à l'histoire de l'art, glorifiait notre époque de s'apercevoir enfin que la France, elle aussi, a ses antiquités nationales, une phrase me revenait en mémoire avec insistance, une toute petite phrase qu'écrivait il y a cinquante ans le marquis Léon de Laborde. « L'histoire de la peinture du moyen âge ne peut s'écrire, faute d'anciens tableaux, qu'avec l'étude des miniatures (1) ». Cela est toujours vrai : car, si l'Exposition du Pavillon de Marsan nous montrait pour première œuvre le célèbre portrait du roi Jean, personne ne songera à admettre que c'est seulement vers 1360 qu'on a commencé à peindre en France. Et pour la période

(1) *Notice des émaux du Louvre* (1853), *Glossaire*, p. 494, au mot *Scel.*

antérieure où trouver les éléments d'une histoire de la peinture sinon dans les illustrations des livres?

Les peintures murales, quelque intéressantes qu'elles soient, sont trop rares pour qu'on puisse établir d'après vingt à trente spécimens une théorie documentée. Les miniatures des manuscrits nous offrent, au contraire, un champ d'études, dont le seul défaut serait d'être trop vaste et de comprendre des œuvres d'un mérite fort inégal. Après l'oubli très injuste dans lequel on avait laissé pendant longtemps ces productions artistiques de nos ancêtres, peut-être a-t-on, par une réaction bien excusable, admiré tout sans y apporter assez de critique. Il ne suffit évidemment pas qu'une peinture soit ancienne pour qu'elle soit bonne, et ce serait pousser trop loin le pessimisme que de s'imaginer qu'il était réservé aux temps modernes de produire des artistes médiocres. Une miniature du XIIe ou du XIVe siècle peut être fort curieuse si on la considère comme un document archéologique et ne présenter pourtant aucun intérêt artistique.

Sans négliger le document, les organisateurs de l'Exposition de la rue Vivienne s'étaient efforcés de n'y faire figurer que des œuvres pouvant permettre aux visiteurs de suivre l'évolution de l'art de la peinture appliquée aux manuscrits depuis le XIIIe siècle jusqu'au XVIe.

Est-ce à dire que cet art n'a commencé qu'au temps de saint Louis ? Non, certes. Aussi bien sur notre terre de France que dans les autres régions, il serait probablement impossible d'indiquer une époque à laquelle les arts graphiques n'ont pas été cultivés.

A la vérité, les spécimens de peintures qui nous restent de la période mérovingienne ne nous autorisent pas à dire qu'il y eut alors un art national. Les Germains avaient apporté en Gaule des goûts particuliers, des méthodes

barbares sans doute, mais qui leur étaient propres. Les Gaulois avaient, eux aussi, leurs traditions, qui depuis longtemps avaient subi l'empreinte puissante des écoles gréco-romaines. D'autres influences extérieures étaient encore venues se joindre à celles-ci, mais sans qu'il y ait eu fusion intime entre elles. Si l'on examine un manuscrit à peintures de cette époque, on distingue assez facilement l'école à laquelle on peut le rattacher. Ce sera une imitation maladroite et grossière de la peinture antique, ou bien le produit de cet art du Nord qui fut commun à presque toute l'Europe septentrionale. Au reste, pour cette période les manuscrits à peintures sont relativement rares; la décoration des livres consiste principalement en lettres ornées d'une fantaisie compliquée et savante, quelquefois charmante, mais qui souvent aussi excède les bornes du goût tel que le concevront les artistes des siècles suivants.

Avec les Carolingiens, c'est vraiment une renaissance qui s'ouvre; non pas que l'influence anglo-saxonne ne se fasse plus sentir, mais on peut noter un retour très marqué vers l'art antique. Il y a loin déjà des illustrations du *Pentateuque* de Tours, qui est du VIe ou du VIIe siècle, à celles qui ornent les évangéliaires de Charlemagne ou de l'empereur Lothaire. On commence aussi à voir apparaître de véritables portraits bien supérieurs aux essais des enlumineurs qui vont suivre.

Le Xe siècle, le XIe ne sauraient être considérés comme une période glorieuse pour l'art de la peinture. La composition révèle alors plus d'ingéniosité que de talent. Le principal effort de l'artiste tend toujours à varier en mille manières les ornements des grandes initiales; et pour rencontrer des œuvres dignes de fixer l'attention des amateurs d'art qui ne sont pas des érudits de profession, il faut attendre le siècle suivant.

Sans doute à cette époque la décoration des manuscrits procède encore de la tradition des périodes précédentes. Ce sont les initiales qui le plus souvent servent de champ à toute l'ornementation, et le nombre des thèmes que l'artiste a le droit de traiter est toujours assez limité. Nous sommes encore dans la période qu'on a nommée la période hiératique. Il n'est pas loisible à l'enlumineur d'interpréter à sa fantaisie les scènes de la Passion, les vies et les légendes des saints; et pourtant, si les sujets varient peu, on discerne facilement quels sont les efforts du peintre pour s'affranchir d'une tutelle tyrannique et pour arriver à des effets toujours plus intenses à mesure que l'art s'affine.

Il n'entrait pas dans le plan des organisateurs de l'Exposition de montrer le développement de l'art de la miniature depuis les origines jusqu'au XVI[e] siècle. Il avait donc fallu se restreindre et renoncer à mettre sous les yeux des visiteurs des spécimens de peintures antérieures au règne de saint Louis. Mais, et ceci est pour atténuer les regrets, c'est bien au XIII[e] siècle, en réalité, que se sont formées les grandes écoles d'enlumineurs. C'est aussi vers le temps de Philippe-Auguste que l'art a commencé à se laïciser.

Jusque-là il ne semble pas qu'il y ait eu d'autres ateliers que ceux des monastères. Pour peu que la maison fût importante, elle devait posséder un scriptorium où les livres étaient copiés et enluminés. C'était une des œuvres les plus méritoires que de concourir à la transcription et à l'ornementation d'un manuscrit de la Bible ou de quelque ouvrage des Pères. Des légendes s'établissaient pour stimuler le zèle des travailleurs du scriptorium : chaque lettre écrite ou enluminée pouvait, disait-on, effacer un péché. Ces ateliers monastiques ont produit des œuvres remar-



Fig. 2

SALLE D'EXPOSITION DES MANUSCRITS A MINIATURES, RUE VIVIENNE

quables, non pas tant pour les peintures proprement dites que pour l'ornementation. Le XIIe siècle et le commencement du XIIIe marquent l'apogée de cet art qui consiste à faire d'une simple initiale une merveille de composition. C'est dans l'ornement de ces grandes lettres que le moine enlumineur montre l'imagination la plus féconde. Une admirable entente des nuances, un goût très sûr dans l'emploi des motifs servant à la décoration, tout concourt pour faire de ces initiales peintes des couleurs les plus éclatantes un vrai régal pour les yeux. Malheureusement, la composition des scènes des miniatures n'offre la plupart du temps presque aucun trait d'originalité. D'ailleurs, il n'est pas permis à ces pieux ouvriers des ateliers monastiques de s'affranchir des règles anciennes. Les sujets d'illustration ne sont point en nombre illimité, et depuis longtemps a tradition a créé, pour chaque scène, des types dont l'artiste ne peut en aucune façon s'éloigner.

Mais voici que dès le début du XIIIe siècle s'épanouit en France toute une littérature profane, fort goûtée des princes, des chevaliers et même des bourgeois. Pour plaire à ces clients nouveaux il faut que les livres soient luxueusement copiés et illustrés. De ce jour les ateliers d'enlumineurs laïques devaient naître aussi ; et c'est Paris, cela ne fait plus doute aujourd'hui, c'est Paris qui en a été le berceau. Il garda longtemps la supériorité. Cependant, à la fin du XIIIe siècle encore, les enlumineurs n'y sont pas très nombreux, une vingtaine tout au plus, sans compter, il est vrai, les aides ou apprentis.

Je disais tout à l'heure qu'il ne suffit pas qu'une miniature soit ancienne pour qu'elle soit bonne ; mais il faut constater toutefois qu'il est presque rare de rencontrer au XIIIe siècle, par exemple, des peintures de

manuscrits absolument mauvaises, alors qu'au XVe c'est au contraire chose commune. L'explication de ce fait me semble assez facile. Au XIIIe siècle, seuls les princes, les hauts barons, quelques riches bourgeois s'appliquent à mettre en leur librairie des volumes enluminés. Ces livres « historiés très noblement » sont rares et coûtent fort cher : n'en a pas qui veut. Puis, parce que nous voyons saint Louis, et plus tard Charles V, le duc de Berry et d'autres, rechercher et apprécier les beaux livres, il ne faudrait pas se hâter d'en conclure que tous les princes et grands seigneurs français sans exception ont été bibliophiles. Il a donc suffi, au début de la belle époque de l'enluminure, d'un petit nombre de miniaturistes pour donner satisfaction aux amateurs ; mais, si ces derniers rétribuaient largement leurs artistes, ils semblent en revanche s'être montrés assez exigeants, à en juger par la valeur de la plupart des beaux volumes qui nous sont parvenus.

Peu à peu cependant le goût de l'étude se vulgarise ; les lecteurs qui veulent posséder des livres à peintures se multiplient. Il leur faut des manuscrits en grand nombre, vite exécutés et cédés à bon marché. L'art dans cette production à outrance fléchit et va glisser jusqu'à faire place au métier, même à Paris, où les miniaturistes pourtant soutiendront pendant des siècles avec éclat leur réputation.

Ce que nous savons des enlumineurs du moyen âge se réduit à bien peu de chose. Néanmoins il ne me paraît pas possible de douter maintenant qu'ils ont eu à Paris, dès le XIIIe siècle, de véritables ateliers. Ces ateliers étaient composés d'un nombre très restreint de personnes, mais ils devaient avoir des traditions propres, qui ont été gardées plus longtemps peut-être qu'on ne le croit. A ma connaissance, un atelier parisien du XIIIe

siècle, le plus important de la ville, semble-t-il, s'est continué pendant le siècle suivant sans changer de direction. Au XIII[e] siècle il était dirigé par un enlumineur qui sous Philippe le Bel s'associa son gendre. Le gendre, à son tour, prit pour associé un autre enlumineur, quand, dans le cours du XIV[e] siècle, il fut devenu le chef de l'atelier après la mort de son beau-père. Il serait curieux de voir si, par ressouvenir, des œuvres sorties au XIV[e] siècle de cet atelier conservent encore un cachet d'archaïsme les rattachant au siècle précédent. Mais c'est là une question dont je me propose de parler plus loin avec quelques détails.

Comme je dois également étudier dans un chapitre spécial ce qu'on sait des méthodes de travail des enlumineurs pendant la belle époque, c'est-à-dire du XIII[e] siècle au XV[e], je me contenterai d'indiquer ici d'une façon très sommaire le rôle des chefs d'atelier. De nos jours il n'est pas nécessaire qu'un volume soit terminé pour qu'on en commence l'illustration : les deux opérations sont entièrement distinctes. Au moyen âge, les choses se passaient autrement. Le copiste réservait dans le manuscrit certaines pages ou certaines parties de pages pour recevoir des peintures, et c'est seulement après l'achèvement de ce premier travail que l'enlumineur pouvait commencer le sien. C'est alors que le chef d'atelier, qui avait reçu le volume en cahiers, intervenait pour tracer à ses enlumineurs leur besogne. Souvent il esquissait les scènes à représenter à l'endroit même où devait être faite la miniature. Souvent aussi il traçait ses esquisses dans la marge en face ou au-dessous de la place blanche laissée par le copiste pour recevoir des peintures. Dans ce cas les esquisses devaient être effacées dès que l'enlumineur avait terminé les miniatures aux-

quelles ces esquisses avaient servi de modèle. Mais il y a eu des négligences et des oublis, et c'est fort heureux : car ces petits dessins conservés par la faute de celui qui avait mission de les détruire sont devenus aujourd'hui des documents pleins d'intérêt. D'ailleurs, le chef d'atelier ne prenait pas toujours la peine de tracer des esquisses pour guider ses enlumineurs : très fréquemment il se contentait de leur indiquer leur besogne par écrit. Là aussi il y a eu négligence de la part de ceux qui devaient effacer ; et c'est ainsi que sur de très nombreux manuscrits à peintures on voit encore aujourd'hui les notes écrites dans les marges par les chefs d'atelier pour donner des ordres à leurs collaborateurs.

De ce qui vient d'être dit il ne faudrait pas conclure qu'il n'y a point eu au moyen âge d'artistes travaillant isolément, en dehors des ateliers. Il y en a eu sans doute beaucoup ; mais il est possible aussi que ces grands enlumineurs, que nous considérons comme des isolés et dont nous possédons des œuvres admirables, aient eu sous leurs ordres d'autres artistes de moindre talent, qui n'ont pris aucune part à l'illustration des livres destinés à des princes bibliophiles et d'un goût sévère.

Du reste, quelle qu'ait été l'organisation du travail chez les enlumineurs parisiens, il est certain que leur supériorité est restée indiscutée jusqu'au règne de Charles VI. A cette époque les Flamands prennent la première place, et quelques-uns des miniaturistes de Charles V et du duc de Berry, comme Jean de Bruges, André Beauneveu, Pol de Limbourg et ses frères, étaient originaires des provinces qui font aujourd'hui partie de la Belgique ou qui l'avoisinent.

Je me suis gardé et je me garderai bien de parler des écoles de miniaturistes des pays étrangers ; il faut pourtant constater la double influence qu'ont exercée à un cer-

tain moment les Flamands et les Italiens sur nos enlumineurs. Jean Fouquet, au temps de Charles VII et de Louis XI, n'y a pas lui-même échappé, ou du moins les artistes du Nord et ceux d'au-delà des Alpes ne lui sont pas inconnus ; mais le bon maître tourangeau n'en est pas moins resté purement français. Au moment où cet artiste excellent brille d'un éclat que les années n'ont point terni, l'école de Paris a presque disparu. Tours et les villes du centre ont donné naissance, sinon aux meilleurs miniaturistes, du moins aux plus grands peintres qu'ait possédés la France avant le XVIe siècle. Quant à Paris, vers le déclin du XVe siècle et dans la période suivante, la fabrication y a pris la place de l'art. Sauf de rares exceptions, on n'y fait plus que de l'enluminure commerciale. Les livres d'Heures s'y fabriquent par centaines, à peu près comme aujourd'hui les paroissiens au quartier de Saint-Sulpice. Au XVIe siècle, pendant assez longtemps, cette fabrication se continuera. L'imprimerie, qui a commencé par demander aux enlumineurs leur collaboration pour mettre en couleur les gravures, l'imprimerie achèvera de les faire disparaître. C'est fini désormais des belles pages entourées de rinceaux éclatants ; c'est fini des merveilleux tableaux qui tout petits valent les grandes toiles des modernes. Quelques entêtés lutteront encore, épris de leur art, et durant tout le XVIe siècle produiront des chefs-d'œuvre comparables aux plus beaux morceaux de la grande époque. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle il se trouvera des enlumineurs traditionalistes ; mais le public depuis longtemps est indifférent à ces tentatives. La miniature est bien morte.

Cet exposé très sommaire ne vise pas même à rappeler quelles ont été les étapes de l'art de la miniature en

France; mais il suffit pour montrer que ce nom de « Primitifs français », si heureusement appliqué aux grands peintres qui ont triomphé au Pavillon de Marsan, ne convient en réalité qu'à certains enlumineurs de manuscrits et non à tous ceux dont les œuvres figuraient dans les vitrines de l'Exposition.

Jean Fouquet, Enguerrand Charonton, le maître de Moulins sont bien les premiers grands artistes dont nous ayons connaissance pour la France; mais on prévoit encore après eux le progrès et en tout cas une longue théorie de continuateurs. Pour excellent qu'il soit déjà, c'est en somme un art qui commence.

L'art de l'enluminure, au contraire, qui depuis des siècles s'acheminait vers un idéal toujours meilleur, atteint sous Philippe le Bel et ses fils une quasi perfection. Le XIVe siècle marque encore un progrès; lorsqu'il finit et que le suivant commence, c'est à l'apogée que nous assistons. A la période la plus sombre de notre histoire, le règne de Charles VI, correspond par une étrange anomalie l'ère la plus brillante peut-être de la peinture appliquée aux manuscrits. Plus tard, avec Jean Fouquet ce n'est déjà plus l'enluminure qui fleurit, c'est la grande peinture qui se rapetisse au format du livre. Bourdichon, avec talent, essaiera encore de faire revivre la miniature; mais la mode a changé. Au XIIIe siècle, au XIVe et aussi au commencement du XVe, les enlumineurs sont peintres par hasard. A partir de Charles VII, ce sont des peintres qui par occasion deviennent enlumineurs. Primitifs pour leurs tableaux, Fouquet et Bourdichon ne sont plus que les derniers venus parmi les miniaturistes.

C'est certainement aux efforts vers le mieux tentés pendant plusieurs siècles par les enlumineurs que les « Primitifs français » doivent d'être ce qu'ils sont. S'ils ont

pu montrer cette extraordinaire maîtrise inadmissible chez les pratiquants d'un art qui débute, c'est aux miniaturistes qu'ils en sont redevables, à ces bons et consciencieux ouvriers, si modestes qu'ils ne signent point, si grands pourtant par leur art qu'on voudrait connaître les noms des meilleurs d'entre eux pour les glorifier comme il convient.





CHAPITRE II

LES PORTRAITS DANS LES MANUSCRITS ENLUMINÉS DU XIIIe SIÈCLE A CHARLES V

Ce qui frappait avant tout dans ce Musée de la miniature installé rue Vivienne, c'était le nombre considérable de portraits qu'on y voyait. A-t-on remarqué que la plus ancienne peinture française sur panneau que nous possédions est précisément un portrait, celui du roi Jean? Le fait mérite d'être noté, car il est très caractéristique. On pouvait, du reste, examiner, en cette Exposition des « Primitifs français », la partie des tableaux, des statues, des émaux, des tapisseries, ou la partie contenant les manuscrits enluminés, c'était bien toujours, et de quelque côté qu'on se tournât, la fête du portrait.

Ce dut être la joie des peintres du moyen âge que de « contrefaire au vif » des personnages qu'ils avaient sous les yeux. Les scènes qu'ils avaient mission d'interpréter, du moins dans le moyen âge reculé, étaient le

plus souvent d'un ordre si élevé, si en dehors de la nature humaine, qu'ils éprouvaient sans doute un grand soulagement quand il leur était permis de ne plus lutter avec le divin et de redescendre sur la terre. Aussi, dans les tableaux ou les miniatures comportant des donateurs en adoration, les humains sont-ils en général plus intéressants et plus vivants que les personnes divines. Sans doute à mesure que les temps marchent et s'approchent de la Renaissance, ces personnes divines s'humanisent et sont faites, comme aujourd'hui, d'après des modèles : Dieu le père n'est plus qu'un homme vieux, les Vierges sont des jeunes femmes, que rien, sinon le costume, ne distingue des habitantes de la terre ; mais, avant cette transformation, plusieurs générations de peintres n'ont pu copier la nature que pour la reproduction des traits de ceux qui donnaient la commande : ils semblent l'avoir fait avec amour. Ils l'ont fait certainement sans flatterie, car les portraits exécutés au moyen âge nous montrent des hommes ou des femmes qui d'ordinaire ne sont point beaux ; beaucoup d'entre eux même sont trop laids pour n'être pas vrais.

Presque aussi loin qu'on peut remonter, nous trouvons des portraits dans les manuscrits enluminés. On en connaît de plusieurs empereurs ou rois carolingiens dont il serait difficile de démontrer l'inexactitude. Plus tard, et jusque vers la fin du XIII[e] siècle, les portraits, toujours assez abondants, sont d'un art médiocre. L'effort de l'enlumineur pour donner à ses figures un caractère personnel est visible ; mais le but le plus souvent n'est pas atteint. Peut-être l'artiste manque-t-il de l'habileté nécessaire pour saisir sur le vif la physionomie de son modèle ; mais il a surtout contre lui le procédé en vogue alors, qui veut que les visages ne soient faits qu'à l'aide de teintes uniformes excluant entièrement le

modelé. C'est un procédé barbare, et d'autant plus étrange que l'enlumineur qui l'emploie sait admirablement draper les étoffes et faire jouer la lumière dans les ornements. Il y a donc là une lacune considérable de plusieurs siècles, pendant lesquels les portraits ne sont à vrai dire que des essais. Saint Louis est l'un des personnages dont on a le plus souvent voulu reproduire les traits, non pas peut-être de son vivant, mais dans les cinquante années qui ont suivi sa mort. Cependant nous n'avons de lui aucun portrait qui soit absolument authentique (1).

Ce n'est, en réalité, que vers le milieu du XIVe siècle qu'on commence à trouver en France de véritables portraits au sens moderne du mot. Il n'en serait pas moins fort intéressant de recueillir tous les essais de l'époque antérieure. En les groupant et en les juxtaposant on parviendrait peut-être à en dégager pour chaque personnage connu de notre histoire un type qui pourrait en quelque façon suppléer au défaut de portrait véritable. C'est là un travail qui nécessiterait de longues recherches et une grande prudence.

Il ne s'agit point ici de dresser une liste des portraits que nous a légués le moyen âge, non pas même de tous ceux que nous montrait l'Exposition de la rue Vivienne : je voudrais seulement en signaler quelques-uns parmi ces derniers, sans m'interdire toutefois d'une façon absolue certains rapprochements avec d'autres œuvres qui ne figuraient point dans les vitrines de la Bibliothèque nationale.

(1) Voir : Aug. Longnon, *Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis (Publications de la Société de l'Histoire de Paris)*, 1881 ; — Salomon Reinach, *Portraits présumés de saint Louis et de sa famille* (*Gazette des Beaux-Arts, 3e période*, t. XXX, p. 177-188) et *Le Musée chrétien dans la chapelle de Saint-Louis au château de Saint-Germain-en-Laye* (*Revue archéologique*, 1903, t. II, p. 262-301).

Les plus anciens portraits exposés étaient ceux du roi Philippe le Hardi et de Primat, moine de Saint-Denis (1), antérieurs par conséquent à 1285. Il est à remarquer que tous les personnages de ce tableau, y compris le roi, portent la barbe. Malgré l'intérêt que présente cet essai, nous ne pouvons en tirer des données bien nettes sur la physionomie du fils et successeur de saint Louis. Pour cette même époque, on possède, dans un manuscrit que le manque de place n'avait pas permis d'exposer, de meilleures représentations de Marie de Brabant, femme de Philippe le Hardi, de Blanche, fille de saint Louis et veuve de Ferdinand de Lacerda, de Jean II, duc de Brabant encore enfant, de Robert II, comte d'Artois, et enfin du ménestrel très connu, Adenet le Roi (2). Mais là même le modelé fait presque entièrement défaut. Il n'apparaît pas encore dans le portrait de Jeanne, comtesse d'Eu et de Guines (*fig. 3*), qui était exposé dans une des vitrines contenant les manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal (3). Ce portrait est daté de 1311 ; mais il est dans la pure tradition du XIII[e] siècle, qui se continuera longtemps encore dans le XIV[e]. Au reste, si l'on est obligé de se servir de ces expressions « Art du XIII[e] siècle, — du XIV[e], — du XV[e] », il est trop évident que les transformations ne se sont pas opérées

(1) Bibl. Sainte-Geneviève, ms. n° 782 (*Catalogue des Primitifs français, 2[e] partie, n° 9*). — Cette miniature a été reproduite en tête du t. XXIII du *Recueil des Historiens de la France*.

(2) Tous ces portraits, qui se trouvent dans le ms. de l'Arsenal n° 3142, ont été reproduits et étudiés récemment. Voir : Henry Martin, *Cinq portraits du XIII[e] siècle*, dans le *Recueil de Mémoires*, publié par la Société des Antiquaires de France à l'occasion de son Centenaire (1904), p. 269-279, avec une planche.

(3) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 6329 *(Cat. des Primitifs français, 2[e] partie, n° 221)*. J'ai étudié ce portrait dans *Notes pour un « Corpus iconum » du moyen âge (Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 7[e] série, t. I[er] (1902), p. 23-51).

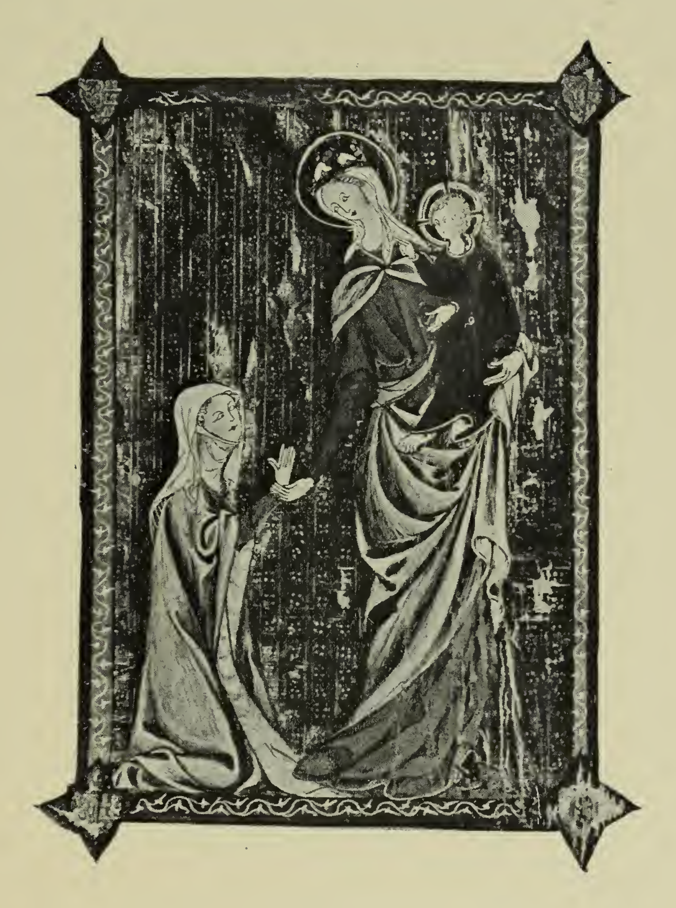


Fig. 3

PORTRAIT DE JEANNE, COMTESSE D'EU ET DE GUINES (1311)

brusquement, à l'heure précise où disparaissait un siècle pour céder la place à l'autre. Déjà, sous Philippe le Bel et sous ses fils, certains enlumineurs, comme Jean Pucelle et ses compagnons, par exemple, nous montrent assurément un art très nouveau; mais il est aussi des peintures exécutées au milieu du XIVe siècle qui se rapprochent beaucoup plus de ce qu'on regarde comme l'art du XIIIe siècle que de celui du XIVe. En revanche, l'art qu'on est convenu d'appeler l'art du XIVe siècle s'est continué en France sans grand changement jusque vers la fin du règne de Charles VI, c'est-à-dire pendant tout le premier quart du XVe.

Il y aurait une intéressante étude à faire d'un certain Psautier d'origine artésienne, conservé à la Bibliothèque nationale (1) : dans ce manuscrit, qui est de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe, la plupart des feuillets contiennent des dessins qui ont la prétention de représenter des personnages, puisque un nom est inscrit au-dessous de chaque croquis. Les physionomies y sont très indécises, et la ressemblance n'est pas garantie; mais ce n'en est pas moins un des essais d'album de portraits les plus curieux qui soient.

On a vu que c'est en 1311 que Jeanne, comtesse d'Eu et de Guines, se fit représenter agenouillée devant la Vierge et l'Enfant. Presque à la même date, dans un volume offert en 1313 au roi Philipe le Bel, le *Livre de Dina et Calila*, mis en français par Raymond de Béziers, nous voyons une série de six portraits, groupés dans le tableau qui se trouve en tête du manuscrit. Les personnages représentés sont Philippe le Bel, Louis, roi de Navarre, Charles, comte de Valois, Isabelle, reine d'Angleterre, puis deux jeunes princes qui plus tard devien-

(1) Ms. lat. 10435 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 13).*

dront rois de France, l'un sous le nom de Philippe le Long, l'autre sous celui de Charles le Bel (1). Le progrès dans cette œuvre est très sensible. Les physionomies ont du caractère ; cependant, les yeux sont toujours trop largement marqués par ces gros traits noirs que les enlumineurs traçaient un peu brutalement à la plume pour accentuer les contours. Les costumes armoriés sont assez intéressants, surtout le costume féminin de la reine d'Angleterre. Philippe le Bel est ici figuré imberbe. Trois ou quatre ans plus tard, vers 1317, le fils et successeur de Philippe le Bel nous apparaît barbu dans le si intéressant manuscrit : *Vie et miracles de saint Denis*, composé en latin par le moine Yves (2). C'est encore là un tableau de présentation : le moine Yves, accompagné de son abbé Gilles (3), offre son ouvrage au roi Philippe le Long. Les trois volumes du moine Yves sont ornés d'un grand nombre de miniatures, que M. Delisle considère avec raison comme des « chefs d'œuvre de l'art français dans le premier quart du XIVe siècle. » Le roi et l'abbé portent la barbe ; le moine Yves seul est rasé.

En 1332 eut lieu le procès célèbre de Robert d'Artois, qui se termina le 8 avril de cette même année par la condamnation de Robert III au bannissement. La Bibliothèque nationale possède un recueil des actes de ce procès ; en tête est un grand tableau représentant une séance de la cour, présidée par le roi assisté des pairs (4). C'est une œuvre intéressante, bien qu'elle soit

(1) Bibl. nat., ms. lat. 8504 (*Cat. des P. F.*, *2e partie*, *n° 15*). — Ce tableau de présentation est reproduit en tête du t. XXII du *Recueil des Historiens de la France.*

(2) Bibl. nat., mss. fr. 2090-2092 (*Cat. des P. F.*, *2e partie*, *nos 16-18*).

(3) Gilles Ier de Pontoise, abbé de Saint-Denis de 1304 à 1325.

(4) Bibl. nat., ms. fr. 18437 (*Cat. des P. F.*, *2e partie*, *n° 26*).

faite d'après un procédé un peu archaïque qui exclut encore le modelé. Philippe VI y est représenté imberbe. Les costumes contiennent de précieuses indications ; mais les figures des divers personnages offrent de telles ressemblances qu'on peut hésiter à y reconnaître des portraits. Il semble difficile d'admettre que Philippe VI et tous ses pairs aient été prognathes comme nous les montre ce tableau (1). J'inclinerais beaucoup plus volontiers à voir de véritables représentations de la reine Jeanne de Bourgogne, femme de Philippe VI, et du traducteur Jean du Vignay, dans la miniature à deux compartiments qui décore la première page d'un *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, conservé à la Bibliothèque nationale (2). On sait que l'ouvrage fut traduit par Jean du Vignay à la demande de Jeanne de Bourgogne, et M. Delisle a montré que le présent manuscrit était presque certainement l'exemplaire même qui fut copié, en 1333, pour la femme de Philippe VI (3). Ce roi et la reine Jeanne ont encore été peints dans un manuscrit qu'on peut dater de 1340 environ. C'est un beau livre d'Heures fait pour Jeanne de France, reine de Navarre, qui y est elle-même figurée une douzaine de fois. Ces divers portraits sont remarquables : on y constate un visible progrès si on les compare aux essais antérieurs. Le volume fait aujourd'hui partie du riche cabinet de M. Henry Yates Thompson (4). Certaines

(1) D'après la statue du tombeau de Philippe de Valois, aujourd'hui au musée du Louvre, statue exécutée sans doute vers 1365, il semble que ce roi avait la face large et les pommettes très saillantes.

(2) Ms. fr. 316 (*Cat. des P. F.*, *2e partie, n° 27*).

(3) *Gazette archéologique*, année 1886.

(4) *Cat. des P. F.*, *2e partie, n° 28*. — Voir sur cet intéressant livre d'Heures : H. Yates Thompson, *Thirty two miniatures from the book of Hours of Joan II queen of Navarre* (Londres, 1899) ; — Léopold Delisle, *Notice de douze livres royaux* (1902), p. 78.

miniatures rappellent un peu celles du *Missel de Saint-Louis de Poissy* conservé à l'Arsenal (1) et des *Miracles de Notre-Dame* du Séminaire de Soissons (2).

Quoiqu'ils ne soient pas d'origine française, il faut signaler les portraits de Louis de Tarente et de sa femme, Jeanne, reine de Naples et comtesse de Provence, exécutés sans doute peu après 1352 ; ils se trouvent dans un manuscrit contenant les *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit au droit désir*, institué en 1352 à Naples par le roi Louis (3). C'est un travail italien remarquable. A cette époque, milieu du XIVe siècle, l'Italie possédait depuis longtemps des peintres illustres, on le sait suffisamment ; mais il ne semble pas qu'elle eût des écoles d'enlumineurs comparables à celles de la France. Les portraits du roi de Naples et de sa femme sont l'œuvre d'un artiste habitué à faire grand. Conçu comme il l'est, ce frontispice rappelle bien plutôt les tableaux des premiers maîtres italiens que les miniatures, même les miniatures exécutées plus tard dans la péninsule.

Il ne faudrait pourtant pas croire que la France n'eut point au XIVe siècle de peintres capables d'exécuter des œuvres de grandes dimensions. Le précieux portrait du roi Jean (4), qu'on s'accorde à dater de l'an 1359 environ, nous est un sûr garant de l'habileté de nos artistes français à cette époque. Toutefois on doit le reconnaître, il y eut alors des progrès d'une rapidité surprenante, ou, si l'on ne peut admettre que l'art procède par bonds, il nous manque des œuvres intermédiaires pour voir clairement le lien qui rattache les

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 608 (*Cat. des P. F., 2e partie, nº 220*).
(2) *Cat. des P. F., 2e partie, nº 32.*
(3) Bibl. nat., ms. fr. 4274 (*Cat. des P. F., 2e partie, nº 31*).
(4) Bibl. nat., Estampes (*Cat. des P. F., 1re partie, nº 1*).

portraitistes impuissants de la fin du XIII[e] siècle à l'artiste extraordinairement habile qui peignit le vaincu de Poitiers.

Du fils aîné et successeur de Jean le Bon, l'Exposition nous offrait de nombreuses représentations. Tous les portraits de Charles V n'avaient point été groupés dans les vitrines de la Bibliothèque nationale, non plus que dans les diverses salles du Pavillon de Marsan ; mais ces vitrines et ces salles nous en ont montré assez pour satisfaire notre curiosité. L'un des plus intéressants est celui qui se voit dans le tome II d'une *Bible historiale* copiée par Raoulet d'Orléans et dédiée à Charles, alors dauphin de Viennois et duc de Normandie (1). Les portraits datés sont fort rares ; mais on ne peut guère douter que celui-çi ait été exécuté en 1363, puisque le manuscrit, à la page même qui contient la miniature, porte ces vers :

Et fu parfait, que je ne mente,
L'an mil. CCC. trois et LX.

Il représente bien Charles V : le prie-Dieu sur lequel il est agenouillé est orné de ses armes, fleurs de lis et dauphins. De plus, les vers qui sont inscrits au-dessous du portrait donnent en acrostiche son nom et ses titres : « Charles, ainsné fils du roy de France, duc de Normandie et dalphin de Viennoys ». Comme Jean II dans la célèbre peinture attribuée à Girard d'Orléans, il porte la barbe rare, les cheveux longs et assez mal peignés. Le roi Jean dans son portrait (*fig. 4*), le dauphin Charles dans le sien (*fig. 5*), se ressemblent à tel point que, si

(1) Bibl. nat., ms. fr. 5707 (*Cat. des P. F.,* 2[e] *partie, n*° *36*). — Ce portrait de Charles V encore dauphin a été reproduit dans les *Facsimilé de livres de Charles V*, par M. L. Delisle (1903), pl. 1.

l'on n'avait pas la certitude de l'authenticité pour l'un et pour l'autre, on pourrait hésiter à en faire deux personnages distincts; mais c'est chose toute naturelle que les traits du fils rappellent ainsi ceux du père. D'ailleurs, la différence d'âge est nettement marquée dans les deux œuvres. Si, comme on le croit, le portrait du roi Jean a été peint vers 1359, il était âgé de quarante ans environ, puisqu'il naquit probablement en 1319. Quant au dauphin Charles, il avait vingt-cinq ans en 1363, car il était né, non pas en 1337, comme on l'a cru longtemps, mais le 21 janvier 1338 (1). C'est bien l'âge qu'indiquent les deux portraits pour Jean II et pour son successeur.

Toutes les représentations de Charles V devenu roi nous le montrent entièrement imberbe. Qu'il ait eu l'habitude de se faire raser, le fait ne semble pas douteux. A défaut de portraits, une anecdote assez plaisante rapportée par Christine de Pisan suffirait à nous renseigner à cet égard. Il paraît qu'un jour « son barbier luy faisant la barbe mist la main à la gibecière du roy pendant à son costé, et jà avoit l'or au poing quant le roy le prist » (2). Charles V pardonna. Trois fois le barbier essaya de voler le roi, qui toujours pardonnait. A la quatrième tentative, le roi changea de barbier.

On a supposé que la présence ou l'absence de la barbe pourrait montrer à quel roi on a affaire. Je crois que pas plus au moyen âge que de nos jours il n'y eut de règle absolument générale. Saint Louis, qui, dans sa jeunesse avait le visage rasé, laissa plus tard sa barbe croître. Nous avons des portraits de Philippe le Hardi avec barbe, de Philippe le Bel sans

(1) Voir : R. Delachenal, *Date de la naissance de Charles V*, dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LXIV (1903), p. 94-98.

(2) Christine de Pisan, *Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles V*, 1re partie, chap. XXV.



Fig. 4

PORTRAIT DU ROI JEAN LE BON, PEINT VERS 1359

barbe, de Philippe le Long avec barbe, de Philippe VI sans barbe, de Jean II avec barbe, de Charles V sans barbe. Jean, duc de Berry, se voit tantôt barbu, tantôt imberbe. On ne peut donc, à mon avis, rien dire de précis sur une mode qui était alors, comme elle l'est aujourd'hui, soumise à la fantaisie de chacun.

Quant à Charles V, lorsqu'il eut adopté la coutume de se faire raser, il y resta fidèle jusqu'à sa mort. C'est imberbe qu'il nous apparaît dans l'étonnant portrait qu'en fit Jean de Bruges en 1371. Le roi est représenté recevant une Bible des mains de Jean de Vaudetar, et, ce qui ajoute un si grand intérêt à l'œuvre, la peinture est signée : « Johannes de Brugis, pictor regis, fecit hanc picturam propria sua manu » (1). On peut dater de 1372 environ le Charles V qu'on voit, dans son « étude », en tête d'un *Policratique* de Jean de Salisbury, traduit par le franciscain Denis Foullechat (2). C'est en 1374 que fut fait le portrait peint sur le frontispice d'une traduction française du *Rational des divins offices* de Guillaume Durant (3). Ce tableau nous montre non seulement Charles V, mais aussi le traducteur Jean Goulain. Derrière le roi assis sont figurés debout ses deux fils, le dauphin Charles et Louis, duc d'Orléans ; de l'autre côté, la reine Jeanne de Bourbon et ses deux filles, Marie et Isabelle. Ce portrait de la reine Jeanne de Bourbon est à peu près identique à celui qu'on remarque en tête d'une charte des Archives nationales (4). L'U initial de cette pièce, qui est du 14 septembre 1374,

(1) *Cat. des P. F.*, *2e partie*, *n° 56*. Le manuscrit contenant l'original de ce portrait est à La Haye, au Musée Meerman-Westreenen. Une reproduction en a été donnée en tête de l'*Inventaire du mobilier de Charles V*, publié par J. Labarte (1879).

(2) Bibl. nat., ms. fr. 24287 (*Cat. des P. F.*, *2e partie*, *n° 44*).

(3) Bibl. nat., ms. fr. 437 (*Cat. des P. F.*, *2e partie*, *n° 46*).

(4) Les portraits de rois ou de princes, placés dans les initiales des chartes, ne sont pas très rares : on en trouve de Charles V, de Jean, duc de Berry, de René, duc d'Anjou, etc.

contient les mêmes portraits que le *Rational des divins offices* cité plus haut, sauf Jean Goulain : c'est dire qu'on y voit Charles V, Jeanne de Bourbon, le dauphin Charles, Louis, duc d'Orléans, et les jeunes princesses Marie et Isabelle ; mais il y faut constater aussi la présence de l'abbé Pierre et des moines de Royaumont (1).

Je me contente de signaler les portraits de Charles V et de Simon de Hesdin en tête d'une traduction de Valère Maxime : le manuscrit est l'exemplaire original que le traducteur offrit au roi et qui est de 1375 (2). C'est sans doute vers la même date que furent exécutés les meilleurs portraits peut-être que nous possédions du roi Charles V et de la reine Jeanne de Bourbon. Je veux parler de ceux qui se trouvent sur le parement d'autel, dit *Parement de Narbonne* (3). C'est là évidemment une œuvre de premier ordre, mais qui ne nous fera pas dédaigner deux intéressantes représentations du même roi qui figurent en tête de deux manuscrits de la Bibliothèque nationale. Le premier de ces volumes contient une traduction des *Visions de sainte Élisabeth* par Jacques Bauchans. Au commencement se trouve un très bon portrait du roi, à qui le traducteur offre son livre. Ce portrait, comme les deux précédents, peut être daté de 1375 environ (4). Bien que Charles V ne soit pas encore le roi malade, au visage émacié, qu'il devait être quelques années plus tard, on remarque déjà le dévelop-

(1) Voir : C[te] Delaborde, *Une charte historiée des Archives nationales,* dans le *Recueil de Mémoires* publié par la Société des Antiquaires de France à l'occasion de son centenaire (1904), p. 93-99, avec une planche.

(2) Bibl. nat., ms. fr. 9749 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 48*).

(3) Musée du Louvre *(Cat. des P. F., 1re partie, n° 3).*

(4) Bibl. nat., ms. fr. 1792 *(Cat. des P. F., 2e partie, n° 49)*. Ce portrait a été reproduit dans les *Fac-simile de livres de Charles V*, par M. L. Delisle (1903), pl. III.



Fig. 5

PORTRAIT DE CHARLES, DUC DE NORMANDIE, PLUS TARD CHARLES V, DATÉ DE 1363

pement caractéristique du nez. Ce trait particulier est plus accentué dans un tableau de présentation, qui doit dater sans doute de 1376, où l'on voit le traducteur, Raoul de Presles, offrant au roi son manuscrit de la *Cité de Dieu* (1). On constate d'ailleurs entre ces deux derniers portraits la plus grande analogie. C'est encore un Charles V recevant un volume des mains d'un traducteur que nous montre un autre manuscrit, mais ici le traducteur est Jean Goulain et l'ouvrage est le *Livre de l'information des princes* (2). Le volume, transcrit en 1379, est de la main de Henri du Trévou, l'un des meilleurs copistes, avec Raoulet d'Or, léans, de la seconde moitié du XIVe siècle. En 1379, Charles V n'avait plus qu'une année à vivre : il mourut le 16 septembre 1380. Depuis longtemps il était miné par la maladie. Dans ce portrait de 1379, il donne bien l'impression d'un homme exténué ; le visage est décharné, le nez a pris une ampleur démesurée. Au reste, ce type de roi à long nez est resté traditionnel pendant bien des années, et longtemps après la mort de Charles V on voit encore les enlumineurs orner les marges des manuscrits de figures royales dessinées d'après ce type devenu classique. C'était peut-être un hommage inconscient rendu à la mémoire d'un monarque qui plus que tout autre s'était montré l'ami des beaux livres et le protecteur de ceux qui les faisaient.

Une irréparable catastrophe, l'incendie de la bibliothèque de l'Université de Turin dans la nuit du 21 jan-

(1) Bibl. nat., mss. fr. 22912, 22913 (*Cat. des P. F.*, *2e partie, n° 50*). Ce portrait a été reproduit dans les *Fac-simile de livres de Charles V*, par M. L. Delisle (1903), pl. IX.

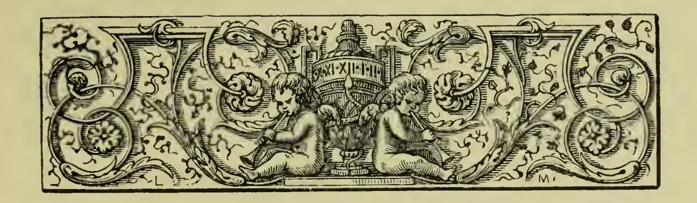
(2) Bibl. nat., ms. fr. 1950 (*Cat. des P. F.*, *2e partie, n° 54*). Ce portrait a été reproduit dans l'*Album paléographique* de la Société de l'École des chartes, pl. XLI, et dans les *Fac-simile de livres de Charles V*, par M. L. Delisle (1903), pl. X.

vier 1904, nous a privés à tout jamais d'une série composée d'une trentaine de portraits de Charles V qu'on admirait naguère dans le manuscrit dit *Heures de Savoie* ou *Très belles grandes Heures de Charles V* (1). On est en droit d'espérer que ce malheur aura du moins pour effet de hâter la mise à exécution d'un projet formé depuis longtemps et qu'il sera fait des reproductions photographiques des principaux chefs-d'œuvre de peinture contenus dans nos anciens manuscrits.

Cette liste, hâtivement dressée, de quelques-uns des portraits du roi Charles V est bien loin, certes, d'être complète ; mais elle suffira peut-être à donner une idée de l'intérêt que pourrait présenter une étude scientifiquement conduite des documents iconographiques qui nous sont restés du moyen âge.

(1) L'Exposition contenait l'héliotypie d'une page de ce somptueux volume *(Cat. des P. F., 2e partie, no 55)*.





CHAPITRE III

LES PORTRAITS DANS LES MANUSCRITS ENLUMINÉS DE CHARLES VI AU XVIe SIÈCLE

Les portraits de Charles VI sont beaucoup moins abondants que ceux de son père. La seule miniature exposée dans laquelle on pouvait le reconnaître est celle qui se trouve au commencement d'un exemplaire des *Grandes Chroniques de France* (1). Le volume fut terminé en 1379 : plus tard on ajouta en tête de la première partie un tableau représentant le sacre d'un roi. C'est une œuvre extrêmement intéressante, moitié grisaille, moitié peinture. Tout concorde pour nous persuader qu'il s'agit bien là du sacre de Charles VI. Le roi y apparaît très jeune, sans barbe, les cheveux blonds ou roux, ainsi que les avaient son père et son grand-père Jean II ; mais les traits ne rappellent ni l'un ni l'autre de ces princes.

La reine Isabeau de Bavière n'était pas, à l'Exposition, beaucoup plus favorisée que son mari ; elle n'y était figurée qu'une seule fois, et non d'une façon particuliè-

(1) Bibl. nat., ms. fr. 2813 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 51*).

rement remarquable: dans cette miniature l'enlumineur l'a montrée recevant des mains de l'auteur, Christine de Pisan, un recueil de poésies (1). Pour suppléer à cette pénurie de portraits d'Isabeau, j'en signalerai, en dehors de l'Exposition, un seul, mais d'un intérêt exceptionnel. Il se voit également en tête d'un volume de poésies de Christine de Pisan. La femme de Charles VI y est représentée dans sa chambre à coucher toute tendue de draperies aux armes de France et de Bavière; elle est entourée de six de ses dames. On admirera dans cette œuvre la très grande habileté avec laquelle sont traitées les physionomies des personnages, ainsi que l'exactitude recherchée des costumes. Les détails de l'architecture et du mobilier sont infiniment précieux. C'est une des plus curieuses scènes d'intérieur que je connaisse (2).

Il n'est pas non plus pour Christine de Pisan de meilleur portrait que celui qui se trouve en cette merveilleuse miniature. Le manuscrit qui la contient fut présenté par l'auteur à la reine Isabeau entre 1410 et 1415. Plus tard il passa probablement entre les mains du duc de Bedford, régent de France, puis dans celles de sa seconde femme, Jacquette de Luxembourg, pour arriver enfin, au XVIII[e] siècle, dans la bibliothèque d'Edward Harley, comte d'Oxford (3). Les portraits

(1) Bibl. nat., ms. fr. 836 *(Cat. des P. F., 2e partie, n° 102).*

(2) Le manuscrit qui contient cette belle peinture est au British Museum, ms. Harley 4431. La miniature a été reproduite en couleurs dans l'ouvrage de Henry Shaw, *Dresses and decorations of the Middle Ages* (Londres, 1843), et en noir dans le t. III des *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, publiées par M. Maurice Roy (*Société des anciens textes français*, Paris, 1896).

(3) La collection Harley entra, on le sait, au British Museum en 1753. Voir une notice très complète de ce manuscrit par M. Paul Meyer dans l'édition de M. Maurice Roy citée plus haut, t. III, p. XXI-XXIV.

de Christine de Pisan sont d'ailleurs fort nombreux ; elle s'est fait représenter en tête de la plupart de ses ouvrages, et Dieu sait si cette femme de lettres avait la plume facile. Trois de ces portraits se voyaient dans les vitrines de l'Exposition : l'un dans un exemplaire de la *Cité des Dames* (1) qui a appartenu au duc de Berry, un qui la représente écrivant son livre de la *Mutation de fortune* (2), et enfin un troisième en tête d'un recueil de ses poésies (3). Il y en a d'autres en différentes bibliothèques : l'Arsenal notamment en possède un qui n'avait pu être exposé (4). Tous ces portraits se ressemblent : le costume ne varie pas non plus. Christine y apparaît toujours vêtue d'une robe assez largement décolletée, avec manches ajustées et bandes pendantes. Sa coiffure est partout identique : c'est l'escoffion ou haute cornette blanche, à deux pointes montant des tempes.

On s'est beaucoup occupé de l'iconographie du duc de Berry, frère de Charles V (5). Nous avons de ce prince un assez grand nombre de portraits, qui, il faut l'avouer, ne se ressemblent point tous entre eux. Le plus remarquable est probablement celui qui figure dans l'admirable livre d'Heures de Chantilly dit les *Très riches Heures*, que le duc d'Aumale acheta à Gênes en 1856. Jean de Berry y est représenté de profil, coiffé d'une lourde toque de fourrure ; il est assis devant une table bien servie, au milieu d'un luxe inouï. De très nombreux familiers et serviteurs l'entourent : on

(1) Bibl. nat., ms. fr. 607 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 66*).
(2) Bibl. nat., ms. fr. 603 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 101*).
(3) Bibl. nat., ms. fr. 836 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 102*).
(4) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 2681, fol. 4.
(5) Voir notamment *Inventaires de Jean duc de Berry*, publiés et annotés par M. Jules Guiffrey, 2 vol. (Paris, 1894, 1896).

pourra sans doute nommer plusieurs de ces personnages quand l'iconographie du moyen âge aura été mieux étudiée (1). Selon toute vraisemblance, ce beau tableau serait l'œuvre de Pol de Limbourg et de ses frères. C'est à un artiste non moins célèbre, Jacquemart de Hesdin, qu'on doit les miniatures des *Grandes Heures du duc de Berry* et par conséquent aussi les cinq portraits du duc qu'on y remarque (2). Au même peintre encore reviendrait l'honneur d'avoir représenté le prince dans les *Très belles Heures très richement enluminées,* qui sont conservées aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Belgique (3). A tous ces portraits si intéressants il en fallait naguère ajouter un qui ne le cédait à aucun autre : l'original a péri dans le funeste incendie de la bibliothèque de Turin. Les reproductions photographiques que nous en avons ne servent qu'à augmenter nos regrets (4). Le duc de Berry y était vu de trois quarts, et sa physionomie rappelait singulièrement celle que nous montre le dessin d'Holbein, conservé au musée de Bâle (5). Il y a encore un portrait du prince dans un manuscrit du *Dialogue de Charles VI et de Pierre Salmon* :

(1) Cet admirable manuscrit est au Musée Condé, n° 1284 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n°* 72).

(2) Bibl. nat., ms. lat. 919 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n° 68*).

(3) N° 11060 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n° 70*).

(4) *Cat. des P. F.*, 2e *partie, n° 71.* La reproduction de 45 feuillets à peintures de ce très beau livre d'Heures a été faite, en 1902, à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'entrée de M. Léopold Delisle dans la Société de l'École des chartes et dans la Société de l'histoire de France. Le portrait du duc de Berry est à la pl. XLIV.

(5) Voir une reproduction du dessin d'Holbein dans *Inventaires de Jean duc de Berry,* publiés par M. Jules Guiffrey, t. 1er (1894). Le même volume contient aussi le portrait de la duchesse de Berry dessiné également par Holbein. On n'ignore pas que ces dessins ont été faits d'après les figures agenouillées du tombeau du duc et de la duchesse à Bourges.

on peut dater ce livre de 1409 (1). C'est entre 1410 et 1416, c'est-à-dire peu de temps avant la mort du duc, que fut peint le portrait qui figure en tête du *Livre des bonnes mœurs* de Jacques Le Grant (2) : nous voyons là Jean de Berry avec des moustaches et au menton une barbe à deux pointes, ce qui ne lui était point habituel en sa jeunesse.

Notons aussi un assez joli portrait de la fille du duc, Marie de Berry, dans un traité de saint Bonaventure, l'*Aiguillon de l'amour divin*, que cette princesse fit traduire, en 1406, par son confesseur, Simon de Courcy (3). Malheureusement, le temps a fait son œuvre et la peinture est endommagée.

Voici l'infortunée Valentine de Milan, à qui le prieur de Salon, Honoré Bonnet, offre un de ses livres (4). Le portrait ne manque point d'intérêt ; mais ce n'est pas une peinture, c'est un simple dessin au trait, ce qu'on nommait, à l'époque où il fut fait, un « portrait d'encre ».

En cette fin du XIVe siècle, qui fut l'âge d'or de la miniature, les portraits sont devenus excellents. On ne peut rien imaginer de plus gracieux que l'exquise image de Marguerite de Clisson, peinte en son livre d'Heures, après qu'en 1387 elle eut épousé Jean de Blois, comte de Penthièvre (5). C'est à peu près dans les mêmes termes qu'il convient de parler des portraits du maréchal de Boucicaut et de sa femme, Antoinette de Turenne, qu'on voit représentés à genoux dans leur livre d'Heures (6).

(1) Bibl. nat., ms. fr. 23279 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 104*).
(2) Bibl. nat., ms. fr. 1023 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 74*).
(3) Bibl. nat., ms. fr. 926 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 103*).
(4) Bibl. nat., ms. fr. 811 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 82*).
(5) Bibl. nat., ms. lat. 10528 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 84*).
(6) Ms. de la collection de Mme Jacquemart André (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 86*). Voir : *Les Heures du maréchal de Boucicaut*, par M. le comte de Villeneuve (1889), avec reproductions en couleurs.

Il ne manque aux enlumineurs inconnus de ces deux volumes que d'avoir donné à leurs peintures les dimensions des tableaux.

Le hasard avait bien fait les choses en rapprochant dans les vitrines de l'Exposition les portraits de deux des héros les plus populaires de France. On y voyait, en effet, à côté du maréchal de Boucicaut, l'illustre bâtard d'Orléans, comte de Dunois. C'est dans son livre d'Heures que se fit peindre le héros, mais si petit qu'il faut l'examiner à la loupe pour connaître les traits du compagnon de Jeanne d'Arc. Le précieux volume appartient aujourd'hui à M. Henry Yates Thompson (1). L'œuvre peut être datée de 1440 environ. C'est encore vers cette même année que fut fait le livre d'Heures d'Isabelle Stuart (2). Le manuscrit renferme deux portraits, celui d'Isabelle et celui de son mari, François Ier duc de Bretagne. L'exécution en est médiocre, mais les physionomies n'ont rien de banal et l'on peut croire que les portraits sont ressemblants.

Je ne dois pas omettre Charles VII dans la série des rois de France, bien que, par une fatalité singulière, aucune miniature exposée n'ait pu être considérée comme nous donnant ses traits. Il n'en faudrait pas conclure toutefois que la physionomie de ce prince nous est inconnue ; c'est, au contraire, le roi dont les portraits offrent le plus d'authenticité. Tout le monde a admiré le célèbre tableau du Louvre attribué à Jean Fouquet (3). D'autre part, il est impossible même aux esprits les plus prévenus de ne pas

(1) *Cat. des P. F.*, *2e partie, n° 115.* — Comparer ce portrait de Dunois à celui que possède M. Gabeau, d'Amboise (*Cat. des P. F.*, *1re partie, n° 52*).

(2) Bibl. nat., ms. lat. 1369 (*Cat. des P. F.*, *2e partie, n° 111*).

(3) *Cat. des P. F.*, *1re partie, n° 38.*

reconnaître Charles VII (*fig. 6*) dans le roi mage agenouillé du livre d'Heures d'Étienne Chevalier à Chantilly (1). Je n'insisterai pas sur les divers portraits de cet Étienne Chevalier qu'on voit dans ce même livre d'Heures, non plus que sur celui du tableau de Berlin (2) ; ces chefs-d'œuvre de Jean Fouquet ont été loués comme il convient.

Il serait fort séduisant de voir un portrait de Marie d'Anjou dans la reine qui reçoit des mains de Robert Blondel le manuscrit des *Douze périls d'enfer* de la Bibliothèque de l'Arsenal (3) ; mais la femme de Charles VII mourut en 1463, Robert Blondel en 1461, et c'est en 1454 ou 1455 que ce dernier composa son ouvrage à la demande de la reine. Or, les costumes, les coiffures féminines notamment, ne permettent pas d'assigner à la peinture une date aussi reculée. Tout ce qu'on peut dire, c'est que le volume a été exécuté avant la mort d'Antoine de Chourses, c'est-à-dire avant 1485, puisqu'on constate sur la première page la présence des armes ajoutées de ce personnage et de celles de Catherine de Coëtivy, sa femme, avec leur chiffre composé des lettres A. K. Quoi qu'il en soit, le dessin de cette miniature est excellent, et sans doute elle eût été plus remarquée si la peinture n'avait souffert par le frottement. Lorsque Montfaucon la fit reproduire dans ses *Monumens de la monarchie françoise* (4), le volume qui la contient était dans la bibliothèque de M. d'Aigrefeuille, président en la Cour des comptes de Montpellier.

De Marie d'Anjou à son frère, le bon roi René, la

(1) Voir : *Chantilly, Les Quarante Fouquet,* par F.-A. Gruyer, membre de l'Institut (1897), pl. VIII.

(2) *Cat. des P. F., 1re partie, n° 41.*

(3) Ms. n° 5207 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n°* 225).

(4) Tome III, p. 279.

transition est facile. René d'Anjou est l'un des princes les plus sympathiques du moyen âge finissant. Aucun autre n'eut un goût aussi prononcé pour les arts et particulièrement pour la peinture. On croit qu'il fut lui-même enlumineur; en tout cas, il accueillit volontiers les artistes, et il se fit représenter très souvent; c'est le prince dont les traits nous sont le mieux connus : il n'était point beau. Il est vrai que plusieurs portraits nous le montrent vieux, le visage couvert de rides, la bouche privée de dents, autant qu'on en peut juger par le relèvement disgracieux de la mâchoire inférieure. Nos yeux s'étaient accoutumés à à ce vieillard que nous voyons figurer, en compagnie de Jeanne de Laval, sa seconde femme, sur les volets du *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix (1), ou encore sur le diptyque du Louvre (2). Une curieuse peinture de son livre d'Heures nous offre un roi René jeune (3). Est-ce vraiment le roi René, ce jeune homme aux joues pleines, aux moustaches frisées, au menton orné d'une longue barbe à deux pointes? A vrai dire, le premier moment n'est pas favorable à la reconnaissance. On reste incrédule, comme les enfants qui n'admettent point que leur grand-père, si grave maintenant, a joué jadis comme eux; mais, quand on contemple à loisir cette peinture, le doute s'évanouit assez vite. Le même livre d'Heures contient aussi de Louis II duc d'Anjou, père de René, un portrait intéressant (4).

On sait combien a été étudiée, ces temps derniers, l'iconographie de Louis XI. Le dernier mot a été dit par

(1) *Cat. des P. F.*, *1re partie*, *n° 78.*

(2) *Cat. des P. F.*, *1re partie*, *n° 79.*

(3) Bibl. nat., ms. lat. 1156 A, fol. 81vo (*Cat. des P. F.*, *2e partie*, *n° 117*).

(4) *Ibid.*, fol. 61.

M. Henri Bouchot, qui a signalé de ce roi des portraits inconnus jusqu'ici (1). Dans les manuscrits exposés rue Vivienne, une seule miniature pouvait être considérée comme nous donnant ses traits, le frontispice des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (2). La peinture, qui est excellente, a été attribuée avec beaucoup de vraisemblance à Jean Fouquet (3). Outre le portrait du roi Louis XI, elle contiendrait encore ceux d'un grand nombre de personnages connus : le héraut Montjoie, Jean Bourré, Louis de Laval, seigneur de Châtillon, le connétable de Saint-Pol, Jean II, duc de Bourbon, Louis, bâtard de Bourbon, comte de Roussillon; puis de l'autre côté du tableau, c'est-à-dire à gauche, Jean Robertet, Gui Bernard, évêque de Langres, Antoine de Chabannes, Charles de France, frère de Louis XI (4), et quelques autres qui n'ont pu être identifiés. Tous ces portraits sont fort beaux, d'un art souple et très moderne, peut-être un peu embellis. On sent, en les contemplant, que le moyen âge est fini et que les enlumineurs ont décidément fait place aux peintres.

Deux des personnages de ce tableau avaient encore leurs portraits dans des manuscrits exposés : ce sont Louis de Laval, seigneur de Châtillon, et Louis, bâtard de Bourbon. Le premier est représenté trois fois dans son livre d'Heures (5); mais le portrait le plus remarquable est celui qui le montre agenouillé devant la Vierge et l'En-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XXIX (1903), p. 213-227.

(2) Bibl. nat., ms. fr. 19819 (*Cat. des P. F.*, *2e partie, n° 132*).

(3) Voir : Cte Paul Durrieu, *Gazette archéologique*, 1890.

(4) M. Henri Stein a signalé et étudié un curieux portrait de ce prince recevant des mains du sénéchal Robert de Balzac les privilèges de la ville d'Agen. Voir: *Recherches iconographiques sur Charles de France* (Paris, 1892).

(5) Bibl. nat., ms. lat. 920 (*Cat. des P. F.*, *2e partie, n° 153*).

fant (1). C'était une des œuvres les plus intéressantes de l'Exposition. Quant à Louis, bâtard de Bourbon, qui mourut en 1487, il est figuré dans le tome III d'un *Vita Christi* de Ludolphe de Saxe, traduit en français (2).

Un splendide manuscrit de la *Mer des histoires*, aux armes des Ursins, contient les portraits de deux membres de cette famille, un prélat et un chevalier, agenouillés et priant au-dessous de la Cour céleste (3). On connaît plusieurs portraits de personnages appartenant à la même famille, notamment le Guillaume Jouvenel des Ursins, du Musée du Louvre, attribué à Jean Fouquet (4). Dans un autre tableau du Louvre sont figurés Jean Jouvenel et sa femme Michelle de Vitry, accompagnés de leurs onze enfants. On trouvait encore des portraits de membres de la famille des Ursins dans le célèbre Missel de Jacques Jouvenel détruit lors de l'incendie de l'Hôtel de Ville en 1871 (5).

Ce ne sont pas évidemment des chefs-d'œuvre que les portraits qui se voient dans la *Somme le Roi*, copiée, en 1464, par Jean Hubert pour Isabeau d'Écosse, duchesse de Bretagne (6). Au premier rang figure la duchesse Isabeau, puis Marguerite de Bretagne, qui épousa François II, duc de Bretagne, et Marie, fille d'Isabeau et femme de Jean, vicomte de Rohan. On ne saurait douter que ces peintures aient été exécutées en Bretagne. L'art breton du XVe siècle n'est point joli, mais il

(1) Fol. 51.

(2) Bibl. nat., mss. fr. 177-179 *(Cat. des P. F., 2e partie, n° 150).*

(3) Bibl. nat., ms. lat. 4915 *(Cat. des P. F., 2e partie, n° 108).*

(4) *Cat. des P. F., 1re partie, n° 45.*

(5) Quelques illustrations de ce beau volume avaient, avant la catastrophe, été reproduites en couleurs dans *Paris et ses historiens* par Le Roux de Lincy et L. M. Tisserand (Paris, 1867).

(6) Bibl. nat., ms. fr. 958 *(Cat. des P. F., 2e partie, n° 136).*



Fig. 6

PORTRAIT DE CHARLES VII EN ROI MAGE AGENOUILLÉ,

PAR JEAN FOUQUET

offre un caractère d'énergie, ou mieux de rudesse, qui en peut rendre l'étude intéressante. Il y avait plusieurs produits de cet art breton dans les vitrines de la rue Vivienne (1). — Le portrait de Pierre d'Aubusson, grand maître de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, recevant des mains de l'auteur, Guillaume Caoursin, la *Relation du siège de Rhodes*, n'est point non plus l'œuvre d'un grand artiste, mais il est curieux et les physionomies des personnages figurés dans cette scène ne sont pas banales (2). — C'est, en revanche, une jolie peinture qui, sur le frontispice du *Défenseur de la Conception immaculée*, représente Jeanne de France, femme de Jean II, duc de Bourbon (3).

Du roi Charles VIII, l'Exposition nous montrait plusieurs portraits, mais de valeur très inégale. J'en signalerai deux seulement. Le premier se trouve à l'intérieur de la couverture d'un volume d'*Oraisons* dans laquelle on a ménagé une coulisse pour recouvrir la peinture : le portrait de Charles VIII est sur le premier plat, celui d'Anne de Bretagne sur le second (4). Ce sont des œuvres du plus grand intérêt et qui nous offrent un exemple très curieux des « tableaux ouvrans et fermans » fort en vogue pendant tout le moyen âge : il paraît évident que ces portraits ont été placés à l'intérieur des deux ais d'une reliure par imitation des « tableaux cloans ». On n'a pas lieu de s'étonner de voir

(1) Notamment une *Bible historiale*, copiée à Châteaubriant en 1417, Bibl. nat., ms. fr. 163 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 105)*, et le *Livre d'Heures* du Père de La Chaise, Bibl. de l'Arsenal, ms. 616 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 237)*.

(2) Bibl. nat., ms. lat. 6067 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 155)*.

(3) Bibl. nat., ms. fr. 989 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 159)*.

(4) Bibl. nat., ms. lat. 1190 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 170)*. C'est M. Henri Bouchot qui le premier reconnut ces deux portraits : voir *Gazette archéologique*, année 1888.

si généralement adoptée cette disposition pour les tableaux : les œuvres de nos anciens peintres n'étaient point toutes destinées à être pendues au chevet du lit, encore moins à être accrochées à poste fixe dans un musée; le prince qui les possédait les emportait généralement avec lui dans ses continuelles pérégrinations à travers le royaume. Cet ingénieux arrangement était à coup sûr celui qui devait les protéger le plus efficacement. On les traitait exactement comme les grandes miniatures des livres, on les couvrait de deux ais qui se dépliaient et se fermaient comme les plats d'une reliure. Il est à remarquer, du reste, que les tableaux ainsi disposés, ceux principalement qui contenaient des portraits, étaient aussi appelés des « livrets » et non pas, comme nous disons aujourd'hui, des diptyques, triptyques ou polyptyques. Enfin, ces « tableaux cloans », nommés encore quelquefois « tablettes historiées », sont construits sur le même plan que les tables ou tablettes à écrire, dont l'usage ne s'est pour ainsi dire jamais perdu.

L'autre portrait de Charles VIII est exécuté d'après la méthode ordinaire. Il figure en tête d'une copie des *Statuts de l'Ordre de Saint-Michel* exécutée vers 1494 (1). M. le comte Paul Durrieu a reconnu dans les personnages de cette peinture : en avant Charles VIII, derrière lui Pierre de Beaujeu, puis, tout à fait en arrière, probablement Étienne de Vères, membre des conseils du roi et son homme de confiance (2). La physionomie de Pierre II, duc de Bourbon et sire de Beaujeu, nous est familière, et l'on ne saurait douter que c'est bien là son portrait : il suffit de le comparer avec ceux qu'on voit dans le

(1) Bibl. nat., ms. fr. 14363 (*Cat. des P. F., 2e partie, no 175*).

(2) Voir : *Le Manuscrit*, t. I, p. 19, et la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XV, p. 177.

célèbre triptyque de Moulins (1) et sur les deux volets du Musée du Louvre (2). Dans ces deux dernières œuvres, Pierre de Beaujeu est accompagné de sa femme, Anne de France, fille aînée de Louis XI.

Le portrait d'Anne de Bretagne qu'on admire en tête de son livre d'Heures (3) est trop connu et a été trop souvent décrit, publié et étudié pour qu'on s'y arrête une fois encore. Attribuée naguère, et pendant nombre d'années, au peintre Jean Poyet, cette œuvre remarquable a été, grâce à la découverte d'un fragment de comptes de la reine Anne (4), définitivement restituée à son véritable auteur Jean Bourdichon ; il y a lieu d'espérer qu'une nouvelle trouvaille ne viendra pas déposséder le grand artiste de la glorieuse auréole qui entoure aujourd'hui son nom. C'est encore à Jean Bourdichon qu'a été hypothétiquement attribué le délicieux portrait du petit Charles Orlant, fils de Louis XII et d'Anne de Bretagne (5).

A l'époque où nous sommes arrivés, fin du XV[e] siècle ou commencement du XVI[e], les enlumineurs de talent sont presque tous devenus des peintres, comme j'ai eu l'occasion de le constater, et c'est en peintres qu'ils décorent les manuscrits. Bientôt aussi apparaîtront ces merveilleux portraits au crayon, qui vont être la plus haute expression artistique du siècle des Valois-Angoulême. Il n'entre pas évidemment dans le plan de cette étude de parler des admirables productions de cet art

(1) Cathédrale de Moulins (*Cat. des P. F., 1[re] partie, n° 112*).

(2) *Cat. des P. F., 1[re] partie, n[os] 104 et 105.*

(3) Bibl. nat., ms. lat. 9474 (*Cat. des P. F., 2[e] partie, n° 178*).

(4) L'honneur de cette découverte revient à M. André Steyert. Voir : *Nouvelles archives de l'art français*, 2[e] série, t. II (1880-1881), p. 1-11.

(5) Ce tableau appartient à M. Ayr, de Londres (*Cat. des P. F., 1[re] partie, n° 110*).

nouveau ; mais la tradition ne fut point si brusquement interrompue qu'il ne restât des artistes fidèles aux anciennes méthodes. J'ai donc encore à signaler quelques portraits qui sont bien des œuvres de miniaturistes.

Un volume, exécuté à Rouen en 1503, une traduction d'un ouvrage de Pétrarque, contient un bon portrait de Louis XII, accompagné du cardinal d'Amboise, d'Anne de Bretagne et de la jeune princesse Claude, plus tard femme de François Ier (1). Mais il est un autre portrait plus intéressant, semble-t-il, parce que, bien qu'il ait été peint vers 1500, il est encore dans la pure tradition des vieux enlumineurs. Il s'agit d'un portrait de Jeanne de France (*fig.* 7), fille de Louis XI et première femme de Louis XII (2). La peinture a été ajoutée après coup dans un livre d'Heures plus ancien. J'ai longuement parlé de ce portrait dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France* (3) : je rappellerai seulement ici qu'après son divorce (12 décembre 1498), Jeanne de France se retira à Bourges, où elle vécut dans la dévotion, fonda l'ordre des Annonciades et mourut le 4 février 1505. C'est seulement après le divorce qu'elle changea son nom de Jeanne de France en celui de « Jehanne Marienne », pour marquer sa dévotion particulière à la Vierge, et qu'elle adopta pour chiffre les initiales I. M. qui se voient sur son prie-Dieu et dans l'encadrement de la page. Le portrait n'a donc pu être peint qu'entre 1498 et 1505. On sait que Jeanne de France fut béatifiée au XVIIIe siècle.

A la Bibliothèque royale de Munich (4) a été récem-

(1) Bibl. nat., fr. n° 225 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 193*).

(2) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 644 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 241*).

(3) *Notes pour un « Corpus iconum » du moyen âge*, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 7e série, t. Ier (1902), p. 23-51.

(4) Ms. lat. 10103 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 116*).



Fig. 7

PORTRAIT DE JEANNE DE FRANCE,

PREMIÈRE FEMME DE LOUIS XII

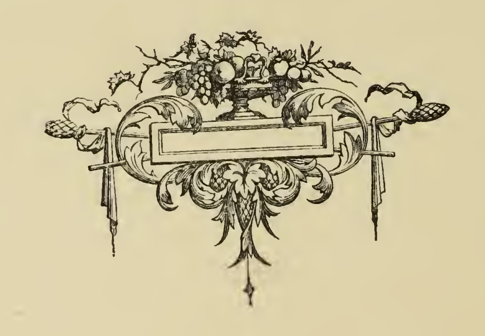
ment remarqué un curieux livre d'Heures orné d'un portrait, peint vers 1500, et qui semble être celui de Jacques Cœur, non pas le célèbre argentier de Charles VII, mais son petit-fils nommé Jacques comme son grand'père et fils de Geoffroi Cœur.

D'autres portraits pourraient être signalés, comme ceux de François I[er] dans le *Recueil des rois de France* de Jean du Tillet (1), de Henri II dans les *Privilèges du collège des notaires et secrétaires du roi* (2), de Henri d'Albret et de Marguerite de Valois dans *l'Initiatoire instruction en la religion chrestienne* (3); mais ce serait sortir du cadre que je me suis tracé, et je dois arrêter ici cette énumération, très incomplète assurément, et pourtant très longue bien que limitée à certaines œuvres qui ont figuré dans les vitrines de l'Exposition.

Avant d'en finir avec les portraits des manuscrits, j'insisterai sur deux points qui me paraissent essentiels. D'abord, jusque vers le milieu du XIV[e] siècle, les peintures ou les dessins que nous considérons comme des portraits n'offrant jamais que de très faibles garanties de ressemblance, il sera bon de ne pas être trop affirmatif. En second lieu, l'on ne saurait assez se mettre en garde contre la tendance, bien naturelle, de voir des portraits dans tous les tableaux de présentation. La plupart du temps, le prince qui reçoit un livre, l'auteur qui l'offre, ne sont que des personnages de convention. Il faut avant tout que l'origine du volume soit bien certaine, comme l'est celle de quelques-uns des manuscrits signalés au cours de cette étude, pour songer à reconnaître dans la miniature initiale des portraits, ou des essais de portraits, de l'écrivain et de son protecteur. Même au XIV[e]

(1) Bibl. nat., ms. fr. 2848 (*Cat. des P. F.*, 2[e] *partie, n° 208*).
(2) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 5169 (*Cat. des P. F.*, 2[e] *partie, n° 230*).
(3) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 5096 (*Cat. des P. F.*, 2[e] *partie, n° 226*).

siècle, même au XVe, même et surtout au commencement du XVIe en tête des premiers livres imprimés, on trouve beaucoup de tableaux de présentation qui ne contiennent que des figures de fantaisie. En somme, la recherche des portraits dessinés ou peints dans les manuscrits historiés est certainement fort attrayante ; mais il n'est peut-être pas d'étude qui exige autant de prudence.





CHAPITRE IV

LES ENLUMINEURS, LEURS NOMS ET LEURS ŒUVRES DU XIIIe SIÈCLE A CHARLES V

Si la curiosité, une curiosité très légitime, nous porte à rechercher dans les miniatures les portraits des rois et des reines, des hommes illustres, l'intérêt qui s'attache à la personnalité même des auteurs de ces tableaux n'est pas moindre. Nous voudrions pénétrer dans les ateliers où s'élaboraient ces œuvres délicates, surprendre l'artiste dans son travail, savoir de quelle vie et en quel milieu il vivait, apprendre au moins son nom.

Naguère encore il n'y avait dans les manuscrits presque aucune œuvre de peinture dont on eût pu nommer l'auteur. Cela ne veut pas dire que nous connaissions aujourd'hui beaucoup de miniaturistes auxquels on puisse attribuer avec certitude les illustrations d'un livre. Cependant, grâce à de laborieuses recherches, grâce aussi à quelques trouvailles heu-

reuses, diverses listes d'enlumineurs ont été dressées en ces derniers temps. Sans répondre peut-être tout à fait aux efforts des érudits, les résultats sont donc néanmoins appréciables et d'un réel intérêt pour l'histoire de l'art pictural en France au moyen âge.

Le mal est qu'en ces matières les documents précis, indiscutables, font trop souvent défaut. On en est parfois réduit à des hypothèses, très vraisemblables sans doute; mais qui dit hypothèses dit aussi erreurs possibles. Les enlumineurs ne signent point d'ordinaire leurs œuvres: il est excessivement rare de trouver inscrit sur un volume le nom de l'artiste qui l'a illustré. Sur quoi donc s'appuyer pour attribuer à tel ou tel miniaturiste la décoration d'un livre? Sur les comptes d'abord. On y rencontre assez fréquemment des mentions signalant qu'un peintre a reçu une certaine somme pour enluminer un manuscrit; mais là se présente une difficulté. L'ouvrage n'y est pas toujours indiqué clairement; quelquefois même le contenu du livre n'est pas énoncé. Dans ce cas il est imprudent d'affirmer que le manuscrit visé dans le compte est bien celui que nous soupçonnons.

Si c'est un livre d'Heures, l'incertitude est presque de règle : car la description, la plupart du temps très sommaire, qui en est donnée pourrait s'appliquer à beaucoup de ces recueils formés en général des mêmes prières. Mais lors même qu'il s'agit d'un volume comprenant un texte moins banal que les livres d'Heures, la certitude peut n'être pas absolue. Le nombre des œuvres qui ont été copiées au moyen âge n'est pas illimité, et souvent une bibliothèque contenait plusieurs exemplaires du même ouvrage. Si les comptes d'un prince nous le montrent payant un enlumineur pour illustrer une Bible, par exemple, et si ce prince a possédé trois ou quatre Bibles, il serait bien téméraire

d'affirmer que nous avons sous les yeux la Bible mentionnée par le compte. Outre la conformité du titre, il faut donc s'efforcer de grouper d'autres preuves, comme la langue employée, le format du livre, le nombre et le genre des illustrations.

Assurément les témoignages les plus irréfutables sont ceux qui sont fournis par les volumes eux-mêmes, quand ceux-ci portent le nom de l'artiste, comme cela a lieu pour certains manuscrits illustrés par les enlumineurs Jean Pucelle, Jean de Bruges, Jean de Montluçon et quelques autres; mais ce sont là des cas extrêmement rares.

Les inventaires anciens de bibliothèques peuvent encore être d'un grand secours. C'est aux inventaires que nous devons de connaître plusieurs miniaturistes excellents, comme André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, Pol de Limbourg et ses frères. Malheureusement, au moyen âge comme aujourd'hui, les inventaires ne sont pas toujours dressés par des connaisseurs, et les assertions qu'on y trouve ne sauraient être toutes admises sans contrôle.

A défaut de comptes et de mentions précises, on peut être tenté de se livrer à des conjectures fondées sur des observations d'ordre purement esthétique pour attribuer à un artiste les illustrations d'un manuscrit. Le procédé n'est pas nouveau. Quand on est en possession d'un livre à miniatures dont l'auteur est connu, on prend d'autres peintures de même date et d'un art très voisin, on en fait une minutieuse comparaison, et, si la comparaison semble concluante, on attribue ces nouvelles œuvres à l'auteur des premières. Cette méthode est fort séduisante; mais elle demeurera peu sûre tant que nous ne possèderons pas de listes complètes des peintres enlumineurs. Il ne faut pas évidemment pousser trop loin le scepticisme; cependant, comme nous

ignorons en général le nombre des artistes qui, à une date donnée, ont été capables d'exécuter des œuvres de valeur à peu près égale, il n'est pas légitime d'attribuer à un enlumineur presque toutes les belles peintures d'une époque sous le prétexte qu'il travaillait vers le même temps, qu'il était bon miniaturiste et que son nom figure dans un compte, dans un inventaire ou sur un manuscrit. Cet artiste que nous exaltons a eu vraisemblablement des rivaux ; mais ceux-ci n'ont pas eu la bonne fortune d'échapper à l'oubli, parce que leur nom n'est mentionné ni sur un manuscrit, ni dans un inventaire, ni dans un compte.

La plus belle découverte, sans contestation possible, qui ait été faite en ces études est celle des noms de Jean Pucelle et de ses compagnons. M. Léopold Delisle a relevé la mention de ce très habile enlumineur sur trois manuscrits d'une beauté incomparable. Or, le nom de J. Pucelle ne se trouve, à ma connaissance, que dans un seul compte, et encore la note ne laisse-t-elle en aucune façon soupçonner qu'on a affaire au plus grand artiste probablement de la première moitié du XIV[e] siècle. D'où il suit que si M. Delisle n'avait, avec sa perspicacité habituelle, découvert les petites inscriptions nous révélant le nom du miniaturiste, personne aujourd'hui ne soupçonnerait l'existence de Jean Pucelle, qui n'est, pour ainsi dire, mentionné nulle part.

Sans rejeter donc absolument les opinions fondées sur la ressemblance du dessin et du coloris, j'estime qu'on ne saurait se montrer trop circonspect quand il s'agit de mettre à l'actif d'un miniaturiste des œuvres nouvelles. Je suis bien loin toutefois de vouloir dire que la comparaison de divers ouvrages de peinture ne doive en aucun cas conduire à des résultats satisfaisants. On peut par ce système établir des distinctions entre les écoles ;

mais je ne pense pas qu'une telle méthode permette de dresser la liste des productions d'un enlumineur déterminé. Il y aura quelquefois de plus grandes ressemblances entre deux ouvrages d'auteurs différents qu'entre des œuvres sorties du même atelier. Nous savons, par exemple, de façon certaine que la *Bible de 1327* (1) et le *Bréviaire de Belleville* (2) ont été illustrés dans l'atelier de Jean Pucelle; pourtant la parenté entre ces deux ouvrages n'est pas assez marquée *(fig. 9* et *10)* pour qu'on ait jamais songé à les rapprocher si l'on n'avait eu des preuves écrites de leur origine commune.

D'autres miniatures, au contraire, exécutées à vingt ou trente ans de distance offrent tant d'affinité qu'on serait tenté de les attribuer au même artiste. C'est que les enlumineurs du moyen âge, il ne faut jamais l'oublier, ont été des ouvriers simplement. Ils ne se piquaient pas tous de faire du nouveau. Nous avons des preuves certaines que, lorsqu'un sujet avait été traité avec talent par l'un d'eux, les autres l'imitaient et le copiaient même sans scrupule. Le premier souci d'un enlumineur n'était pas de produire de l'inédit, mais de justifier, à quelque prix que ce fût, la confiance qu'on mettait en lui. Pour cela il lui arrivait de reproduire fidèlement une œuvre qu'il savait plaire. Nous devons bien nous pénétrer de cette idée que la contrefaçon n'est pas interdite au moyen âge. Peu importe que l'artiste ait copié servilement le dessin et le coloris de l'un de ses confrères pourvu que son travail ait l'approbation de celui qui fait la commande ou de celui qui veut acheter une œuvre déjà terminée.

(1) Bibl. nat., ms. lat. 11935 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n*° *23*).

(2) Bibl. nat., mss. lat. 10483 et 10484 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n*os *24-25*).

La grande préoccupation des peintres enlumineurs paraît donc avoir été, non pas tant de faire des œuvres originales que d'exécuter des peintures irréprochables. Peu d'entre eux, semble-t-il, ont eu le souci de l'inédit : cela tient vraisemblablement à leur organisation en ateliers, dont le chef avait seul la responsabilité de l'invention ou plus exactement de la composition des miniatures. A côté de ces enlumineurs à gages, dont quelques-uns ont été d'admirables exécutants, il y a eu évidemment des maîtres dont plusieurs ont voulu montrer quelque chose qu'on n'avait pas vu encore ; mais ces artistes inspirés sont rares au moyen âge, et la plupart des miniaturistes se préoccupent avant tout de leurs couleurs. Les amateurs semblent aussi y attacher beaucoup de prix : ils ne veulent pas être trompés sur la marchandise. S'ils commandent un tableau, ils spécifient que le peintre se servira de fin or et de telle ou telle couleur « bonne et souffisante ».

On s'est étonné de voir que les anciens traités d'enluminure ne parlent jamais du dessin, qu'ils ne s'occupent que des couleurs, de leur fabrication, de leur application, et que le côté artistique y est complètement négligé. Mais l'invention, l'inspiration est tout aussi insaisissable au moyen âge que de nos jours. On n'a jamais tenu école de génie ; on a enseigné l'art de fabriquer les couleurs et de les appliquer, la personnalité de l'artiste est indépendante de cet enseignement. Au reste, les plus grands parmi les peintres du moyen âge n'ont pas dédaigné de se servir de patrons ou de modèles ; ces modèles, ils les copient délibérément, soit qu'ils travaillent à l'illustration d'un manuscrit, soit qu'ils ornent des meubles, des chapelles, des galeries ou des salles.

Vers 1350, Jean Coste, peintre du roi Jean, est chargé

de décorer dans le château du Vaudreuil, canton de Pont-de-l'Arche, une salle, une chapelle, diverses chambres et autres pièces. Or que fait-il? Il accomplit en personne plusieurs voyages à Paris pour y chercher des couleurs, et, chose remarquable, il se met en quête d'un manuscrit orné de miniatures pour y trouver des modèles. Il a bien « composé et formé » lui-même, « de sa propre main », les *imagines*, sans doute les portraits, pour cela il n'a pas eu besoin de guide; mais, quand il s'agit de peindre des « histoires », c'est-à-dire des scènes, il n'a point la vanité de faire une œuvre personnelle, de tirer de son propre cerveau des combinaisons nouvelles dont on ne lui saurait sans doute aucun gré. Il choisit dans un livre des « histoires », des sujets tout préparés qu'il agrandira et qu'il reportera sur les panneaux qu'il doit couvrir de peintures. La lettre du roi Jean qui donne ce renseignement ne prête à aucune ambiguïté (1). Il est regrettable toutefois qu'elle ne soit pas plus explicite et qu'elle ne nous dise pas dans quel livre Jean Coste avait puisé ses inspirations. Si brève que soit la note, elle mérite l'attention la plus sérieuse; elle nous montre les auteurs des grandes peintures tributaires des enlumineurs, ou plutôt elle nous montre les enlumineurs et les peintres, qui sont sans doute les mêmes, travaillant ensemble et se copiant les uns les autres.

Quelque vingt ans après que Jean Coste eût décoré les salles du château royal du Vaudreuil de sujets tirés

(1) « ... Cum ipsum oportuerit dictas imagines manu propria componere et formare, *hystoriasque inibi depictas de quodam libro extrahere*, et Parisius quesitum colores pluries accercisse... » — La lettre du roi Jean est aux Archives nationales, J 81, pièce 578; elle a été reproduite par A. de Montaiglon dans *Archives de l'art français*, II (1852-1853), p. 335-337, et par l'abbé V. Dufour, dans *Une famille de peintres parisiens* (1877), p. 153-156.

d'un livre à peintures, Jean de Bandol, dit aussi Jean ou Hennequin de Bruges, copiait à son tour des miniatures dans divers manuscrits, plus spécialement sans doute dans un volume conservé aujourd'hui à la bibliothèque de Cambrai (1); il en faisait les dessins ou patrons d'une tenture qui fut exécutée dans l'atelier du tapissier parisien Nicolas Bataille et qui n'est autre que la célèbre *Tenture de l'Apocalypse*, appartenant aujourd'hui à la cathédrale d'Angers (2).

Nous sommes malheureusement moins bien renseignés pour les sujets traités par Jean Coste au Vaudreuil. Toutes les peintures ont disparu ; cependant, nous en avons une description assez minutieuse (3). Des « ystoires de Notre-Dame, de sainte Anne et de la Passion » décoraient la chapelle ; dans la galerie avaient été peints des sujets de chasse; des scènes de la vie de César se voyaient aux murs de la grande salle. Il n'est pas possible de deviner pour quelle représentation le peintre avait eu recours à un livre enluminé. Si nous savions que c'est pour la vie de César, on pourrait penser qu'il a consulté peut-être quelque exemplaire du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais : le roi Jean en possédait un bien enluminé, en quatre volumes, de la traduction française de Jean du Vignay (4). Mais ce sont là des conjectures trop mal étayées pour s'y arrêter.

(1) Ms. n° 422, ancien 397 bis.

(2) *Cat. des P. F.*, 1re *partie*, n° 259.

(3) Cette description se trouve dans une pièce, du 25 mars 1356, relative à la collaboration de Jean Coste et de Girard d'Orléans pour les travaux de peinture du Vaudreuil. La pièce a été publiée pour la première fois dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, 2e série, t. I, (1844-1845), p. 544-545.

(4) Le tome Ier de cet exemplaire est à la Bibliothèque de Leyde, *Codex Vossianus gallicus*, in-fol. n° 3 A ; le tome II est conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, n° 5080 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie*, n° 224).

Si les miniaturistes dont nous connaissons en même temps le nom et les œuvres sont toujours peu nombreux, on a pu du moins, depuis un quart de siècle, dresser des listes copieuses d'enlumineurs. M. Bradley a publié un *Dictionnaire des miniaturistes et des copistes* (1), dans lequel ces décorateurs de manuscrits forment un bataillon imposant. Relever tous ces noms est une œuvre très utile, mais, tant que nous ne pouvons les inscrire au-dessous d'une œuvre, ceux qui les ont portés restent pour nous à l'état d'ombres indécises.

Voyons donc ce que les vitrines de l'Exposition avaient pu réunir dė peintures dont les auteurs nous sont connus. J'insisterai principalement sur les plus anciens, sur les miniaturistes du XIV[e] siècle, ceux du XV[e] ayant été déjà le sujet d'assez nombreux travaux. Je voudrais avant tout appeler l'attention sur les premiers grands enlumineurs parisiens, car c'est d'eux, semble-t-il, qu'est venu tout l'art de la miniature. On commence à connaître les peintres du duc de Berrry ; on a longuement étudié Jean Fouquet, Jean Bourdichon ; les maîtres flamands du XV[e] siècle sont maintenant en possession de la gloire. Nos Français du XIV[e] attendent encore qu'on leur rende justice.

Antérieurement au XIII[e] siècle on a cité quelques enlumineurs : c'est un sous-diacre de l'abbaye de Saint-Amand, nommé Savalon, qui, au XII[e] siècle, se déclare l'auteur des peintures de plusieurs manuscrits (2) ; c'est encore un peintre du nom d'Étienne Garcia, qui, vers le

(1) Bradley, *A Dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers and copyists.* 3 vol. in-8° (Londres, 1887-1889).

(2) Le moine Savalon enlumina notamment le ms. lat. 1699 de la Bibliothèque nationale et les mss. n[os] 1 à 5 et 186 de la bibliothèque de Valenciennes.

milieu du XIe siècle, signe l'*Apocalypse de Saint-Sever* (1). Il y a, certes, bien d'autres enluminures signées, mais le fait n'en reste pas moins toujours exceptionnel. Les noms que je viens de citer étaient portés par des moines: l'un des plus anciens enlumineurs laïques dont nous ayons connaissance est celui qui, en 1285, illustra le manuscrit français 412 de la Bibliothèque nationale. Non seulement il se nomme, mais il date son œuvre :

« *Henris ot non l'enlumineur.*
« *Dex le gardie de deshouneur.*
« *Si fu fais l'an M. CC. IIII*^XX *et V.* »

Si Henri semble bien être un enlumineur laïque, rien ne prouve qu'il ait travaillé à Paris; il ne figure pas, en tout cas, sur le rôle de la taille de 1292 (2).

Ce rôle de la taille est une pièce capitale pour l'histoire si obscure de nos vieux miniaturistes parisiens. C'est la première fois que nous voyons apparaître les noms de ces ouvriers d'art et que nous pouvons en dresser un tableau pour une époque déterminée. Il ne sera pas hors de propos de donner ici l'extrait de ce rôle qui concerne les enlumineurs non clercs. On remarquera d'abord que si quelques-uns sont établis isolément en divers quartiers de Paris, près de Saint-Eustache, de l'Hôtel-de-Ville, sur la Montagne Sainte-Geneviève, rue Saint-Victor, les gens de ce métier ont cependant leur quartier général dans la rue Erembourc-de-Brie, aujourd'hui rue Boutebrie, tout près de l'église Saint-Séverin. Ils sont cinq travaillant isolément dans les autres rues

(1) Bibl. nat., ms. lat. 8878.

(2) *Paris sous Philippe le Bel d'après des documents originaux et notamment d'après un manuscrit contenant le rôle de la taille imposée sur les habitants de Paris en 1292*, par H. Géraud (*Documents inédits*, Paris, 1837).

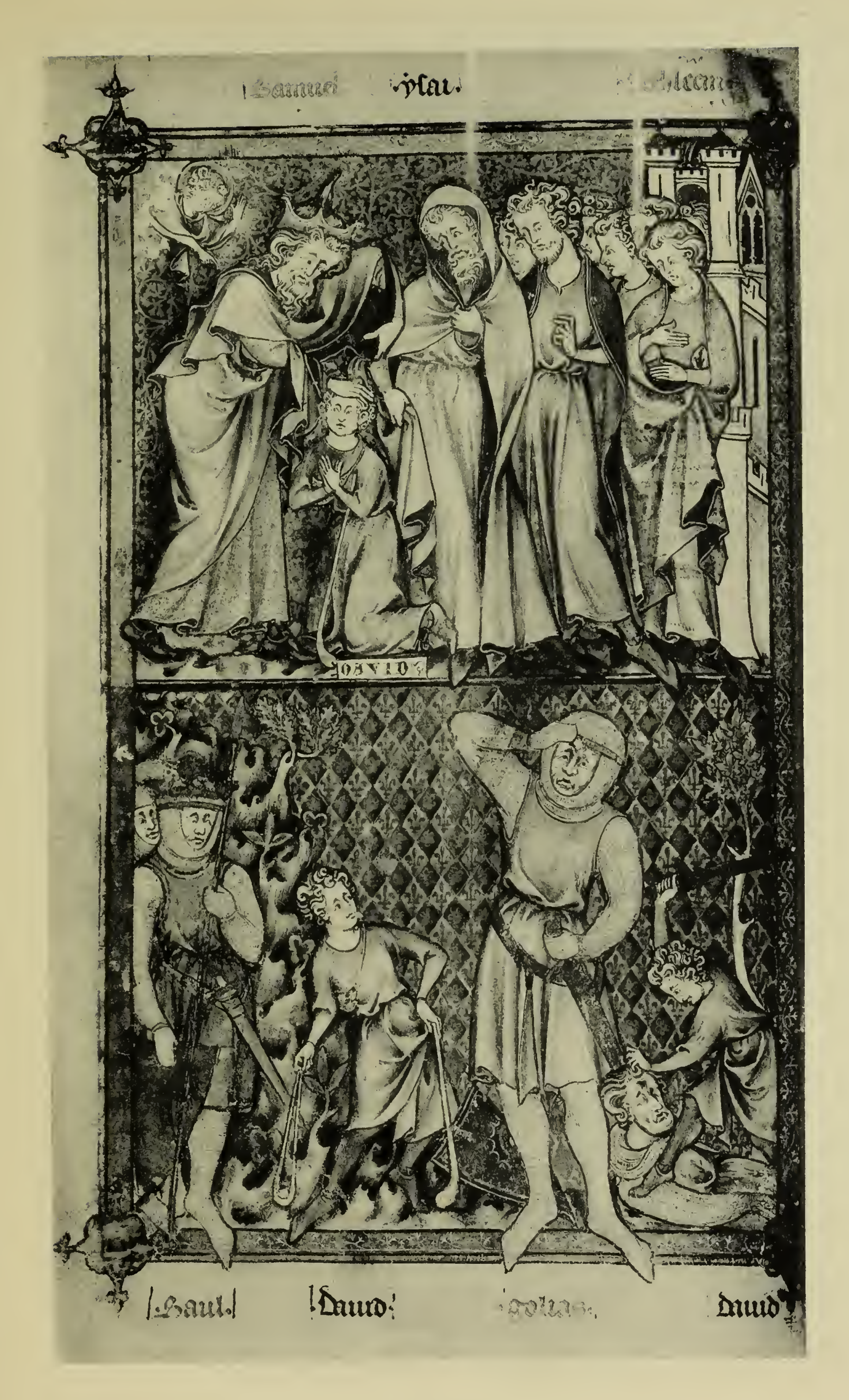


Fig. 8

BRÉVIAIRE DE PHILIPPE LE BEL, ENLUMINÉ PAR HONORÉ EN 1296

(Bibl. nat., ms. lat. 1023. fol. 7vo).

de Paris, ils sont douze rue Boutebrie, et parmi eux deux au moins peuvent être considérés comme des chefs d'ateliers, Nicolas et Honoré. Voici cette liste avec l'indication du montant de la taille :

La Croiz neuve (1)		
Raoul, l'enlumineéeur	6 sous	
En la Foulerie (2)		
Thomas, l'enlumineéeur........	2 sous	
En la rue aus Porées (3)		
Jehan l'Englois, l'enlumineéeur .	......	12 deniers
La rue de Saint-Victor (4)		
Gregoire, l'enlumineéeur........	2 sous	
Clos-Burnel (5)		
Courrat, l'enlumineéeur	2 sous	
La rue Erembourc-de-Brie (6)		
Bernar, l'enlumineéeur	8 sous	
Baudouin, l'enlumineéeur	......	12 deniers
{ Nicolas, l'enlumineéeur, et sa mère.....................	5 sous	
{ Guiot, leur vallet.............	8 sous	
Guiot, l'enlumineéeur	......	12 deniers

(1) *Paris sous Philippe le Bel*, p. 36. — *La Croiz neuve*, paroisse Saint-Eustache.

(2) *Id.*, p. 128. — *La Foulerie*, plus tard rue de la Mortellerie, aujourd'hui partie de la rue de l'Hôtel-de-Ville.

(3) *Id.*, p. 161. — *La rue aus Porées*, plus tard rue Neuve-des-Poirées, aujourd'hui rues Toullier et Restaut.

(4) *Id.*, p. 165. — *La rue de Saint-Victor* a conservé son nom.

(5) *Id.*, p. 168. — *Clos-Burnel*, Clos-Bruneau ; c'est à peu près la rue Jean-de-Beauvais.

(6) *Id.*, p. 156. — *La rue Erembourc-de-Brie*, aujourd'hui rue Boutebrie, débouchait à angle droit sur la rue aus Escrivains, aujourd'hui de la Parcheminerie, où demeuraient la plupart des libraires et copistes, collaborateurs naturels des enlumineurs.

Honoré, l'enluminéeur	10 sous	
Richart de Verdun, son gendre.	8 sous	
Thomassin, son vallet........	2 sous	
Sire Jehan, l'enluminéeur......	......	12 deniers
Sire Heude, l'enluminéeur	2 sous	
Climent, l'enluminéeur	5 sous	

Ce qui frappe surtout dans cette liste, c'est de voir la place prépondérante qu'y occupe l'enlumineur Honoré. Il paie la taille la plus élevée, 10 sous. Son gendre Richard de Verdun paie une somme aussi forte que les enlumineurs les plus imposés, 8 sous, autant que Bernar et Guiot, valet de Nicolas : pourtant Richard de Verdun n'est que l'associé d'Honoré. Thomassin, valet du même Honoré, paie 2 sous, c'est-à-dire autant que les maîtres enlumineurs Thomas, Grégoire et sire Heude. Il ne semblera pas téméraire d'en conclure que l'atelier d'Honoré devait être le mieux achalandé vers la fin du XIIIe siècle, et nous allons voir qu'en effet à cette époque, notamment en 1296, il travaillait pour le roi.

Pas plus que ses confrères, Honoré n'a jamais inscrit son nom sur les livres illustrés par lui ou sous sa direction ; mais nous connaissons pourtant un volume dont les miniatures sont certainement son œuvre. C'est un *Décret de Gratien*, avec la glose de Barthélemy de Brescia, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque de Tours (1). Le manuscrit, qui contient trente-huit peintures, a été vendu 40 liv. par., en 1288, par « Honoré, enlumineur, demeurant à Paris, rue Boutebrie » (2). Il

(1) N° 558.

(2) Anno Domini M° CC° LXXX octavo, emi presens Decretum ab Honorato illuminatore, morante Parisius in vico Herenenboc de Bria, precio quadraginta librarum parisiensium ». *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France (Tours, par M. Collon)*, t. XXXVII (1900), p. 450.

est encore un autre volume dont l'enluminure peut lui être attribuée avec beaucoup de vraisemblance. Dans le compte du trésor du Louvre du terme de la Toussaint 1296 (1), on lit :

«... *et pro uno breviario facto pro rege*.... 107 l. 10 s.

....

« *Honoratus illuminator, pro libris regis illuminatis*..... 20 l. »

On voit là, dans le même compte, Philippe le Bel faisant faire un bréviaire pour son usage et Honoré recevant 20 livres pour avoir enluminé des volumes du roi. Le rapprochement s'impose, et M. Léopold Delisle n'a point manqué de le faire (2) : si Honoré est l'enlumineur du roi en 1296, c'est bien lui vraisemblablement qui a été chargé d'illustrer le bréviaire que cette même année Philippe le Bel fit exécuter. Or, ce bréviaire, on est à peu près autorisé à l'identifier avec un très beau et très intéressant manuscrit *(fig. 8)* de la Bibliothèque nationale (3). M. Delisle, qui propose l'identification, a donné toutes les raisons qui militent en faveur de l'origine royale de ce précieux volume (4). Il est hors de doute qu'il a fait partie de la bibliothèque de Charles V : l'inventaire du mobilier de ce roi dressé en 1380 le mentionne d'une façon très explicite (5). Il y a plusieurs

(1) Publié par Julien Havet dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. XLV (1884), p. 252 et 253.

(2) « Ne peut-on pas se demander si nous n'avons pas là le bréviaire pour la façon duquel Philippe le Bel paya 107 livres 10 sous en 1296, et si les peintures n'en sont pas dues à cet Honoré qui travaillait alors à l'enluminure des livres du roi ? » L. Delisle, *Notice de douze livres royaux* (1902), p. 62.

(3) Ms. lat. 1023 *(Cat. des P. F., 2e partie, n° 12)*.

(4) *Notice de douze livres royaux* (1902), p. 57-63.

(5) « Item, ung autre breviaire entier, a l'usaige de Paris, très bien escript et ystorié, dont la seconde page se commance *quoniam irritaverunt ;* et est couvert aux armes de France a fleurs

autres arguments convaincants en faveur de l'attribution de ce bréviaire à Philippe le Bel, et, par suite, de l'attribution aussi des peintures à l'enlumineur Honoré : c'est là un point de repère important dans l'histoire de la miniature française.

Je ne saurais dire la date exacte à laquelle mourut Honoré, mais je suis en mesure d'affirmer que son atelier ne disparut point avec lui, et c'est là encore, à mon avis, un fait d'un très réel intérêt pour l'histoire des anciens ateliers parisiens d'enlumineurs. On a vu que Richard de Verdun (1), gendre d'Honoré, était l'associé de son beau-père, qu'il habitait et travaillait avec lui dans cette rue Boutebrie, véritable centre artistique au moyen âge. Or, j'ai acquis la certitude que l'atelier d'Honoré, passé aux mains de son gendre Richard de Verdun, était encore florissant en 1318, c'est-à-dire trente ans après la première mention que nous en avons. Remarquons, du reste, que cet atelier pouvait être déjà ancien : le chef Honoré n'était plus un jeune homme en 1292, puisqu'il avait une fille mariée. On est en droit de supposer qu'il avait travaillé à Paris sous le règne de saint Louis : il serait donc presque un contemporain de l'établissement des premiers ateliers laïques d'enlumineurs. Cet enchaînement n'est pas à négliger. Il y a bien longtemps que mon attention s'était portée sur cet Honoré, le plus habile probablement, le mieux achalandé certainement, des miniaturistes parisiens vers la

de lys d'or trait, et sont les fermouers d'or plaz a ung carré des armes de monseigneur le Daulphin, et la pippe a deux petites esmeraudes et troys grenatz et deux grosses perles ». *Inventaire du mobilier de Charles V*, publié par Jules Labarte (1879), p. 337, art. 3284.

(1) La seconde femme du grand tapissier parisien, Nicolas Bataille, se nommait Marguerite de Verdun ; mais rien n'indique qu'elle fût parente de notre Richard de Verdun, ce nom de Verdun étant très répandu au moyen âge.

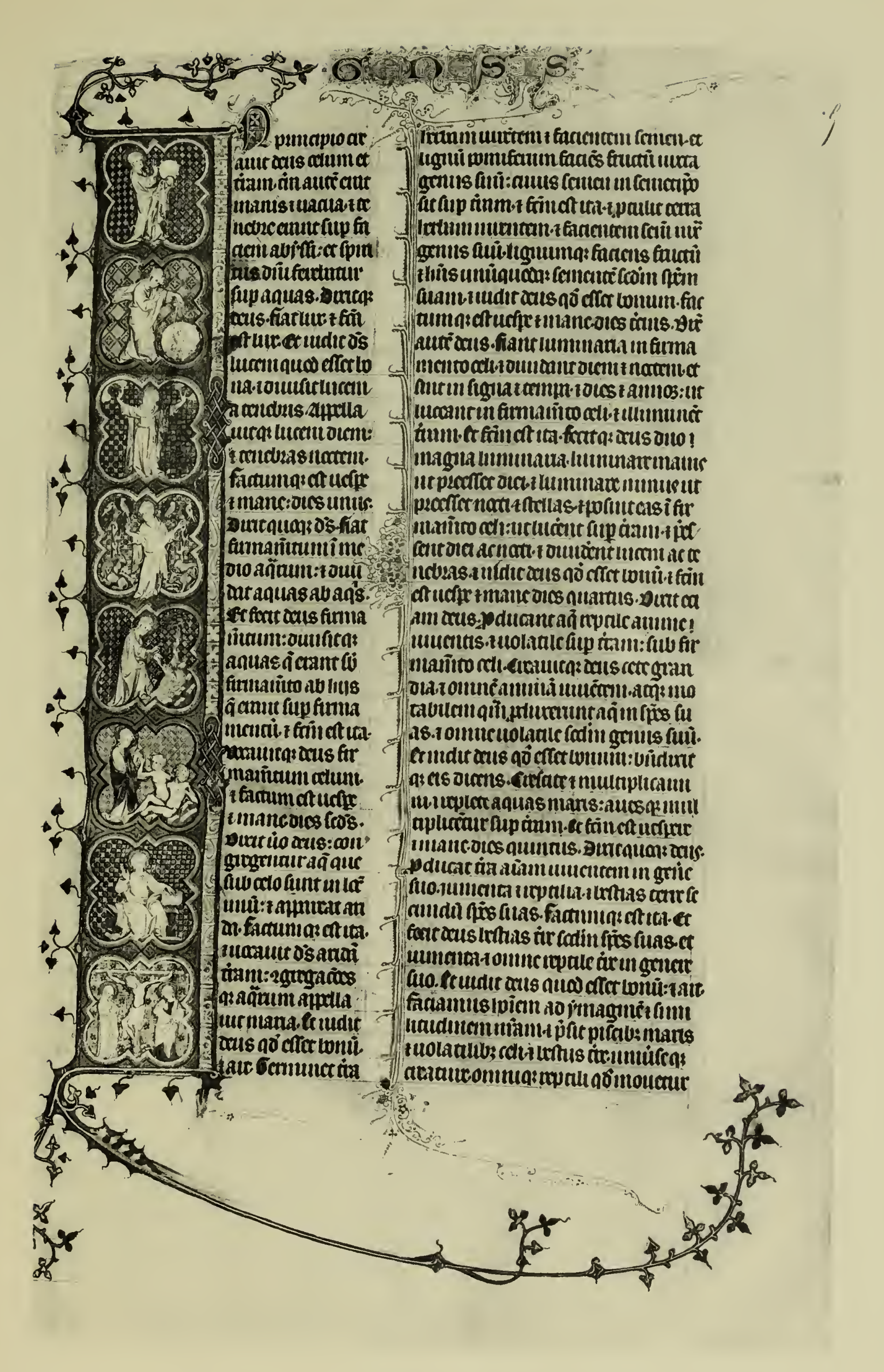


Fig. 9

BIBLE ÉCRITE PAR ROBERT DE BILLYNG,
ILLUSTRÉE PAR JEAN PUCELLE, ANCIAU DE CENS ET JAQUET MACI
EN 1327

(Bibl. nat., ms. lat. 11935, fol. 5).

fin du XIII[e] siècle; mais je n'espérais pas beaucoup trouver sa descendance artistique. Aussi est-ce avec une véritable satisfaction que je lus les mentions suivantes extraites du compte de Guy de Laon, trésorier de la Sainte-Chapelle de Paris, année 1318 :

« Item, Nicolao, ligatori librorum, pro tribus magnis antiphonariis novis ligandis et pro aliis libris religandis per annum, VIII l. X s.

« Item, Richardo de Verduno et Johanni de La Mare, socio suo, pro dictis antiphonariis illuminandis de grossis et minutis, X l. XIII s.

« Item, pro uno parvo libro faciendo pro pueris instituendis, XXVIII s. (1) ».

Voici donc la filiation établie. Honoré mort, son gendre Richard de Verdun a pris la direction de l'atelier, puis il s'est associé à un autre enlumineur, Jean de La Mare, un nom nouveau, je crois, pour l'histoire de l'art au moyen âge. Honoré enluminait des livres pour le roi, Richard de Verdun en décore pour la Sainte-Chapelle. Le successeur avait donc su conserver à l'atelier sa clientèle et son bon renom. Je n'ai point retrouvé les trois antiphonaires de la Sainte-Chapelle enluminés par Richard de Verdun et son associé Jean de La Mare : c'est grand dommage, nous aurions là un point de comparaison intéressant.

Si vraiment, comme on peut le croire, comme l'a conjecturé M. Delisle, le *Bréviaire de Philippe le Bel* (2) a été illustré par Honoré, il me semble bien difficile de ne pas voir une parenté artistique entre les œuvres sorties

(1) *Notes et documents sur le personnel, les biens et l'administration de la Sainte-Chapelle du XIII[e] au XV[e] siècle,* par A. Vidier (*Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France,* t. XXVIII (1901), p. 339).

(2) Bibl. nat., ms. lat. 1023 (*Cat. des P. F.*, 2[e] *partie, n° 12*).

de l'atelier d'Honoré et de Richard de Verdun, d'une part, et de l'atelier de Jean Pucelle, de l'autre. Il y a d'incontestables ressemblances entre le procédé de ceux qui ont illustré le *Bréviaire de Philippe le Bel (fig. 8)* et de ceux qui, en 1327, ont enluminé la *Bible (fig. 9)* copiée par Robert de Billyng (1). Bien que ces deux suites de peintures aient été exécutées à trente ans de distance, les points de contact sont nombreux.

Je dois signaler dans le *Bréviaire de Philippe le Bel* un ornement caractéristique qui se rencontre à beaucoup de pages. A la gauche de chaque colonne se voient des lignes fines de couleur, rouges ou rouges et bleues ; puis, accolé au côté extérieur des lignes et sans interruption du haut en bas de la colonne, un ornement en forme de J alternés rouges et bleus, avec de délicats filets vrillés aux extrémités. Ce même ornement en J se retrouve presque identique dans la *Bible* illustrée par Jean Pucelle, Anciau de Cens et Jaquet Maci en 1327 *(fig. 9)*. On peut l'observer encore dans d'autres manuscrits de luxe, notamment dans trois volumes appartenant à la Bibliothèque de l'Arsenal : l'un est un très beau *Bréviaire de Châlons-sur-Marne*, exécuté avant 1297 (2) ; le second est la *Bible de Jean de Papeleu*, terminée en 1317 (3) ; le troisième enfin est la superbe *Bible latine* dite *de Charles V* (4). Si le principe de l'ornementation est le même en ces divers manuscrits, on observe néanmoins des différences dans l'exécution. Les J sont tantôt lisses, tantôt barbelés. Les dimensions en sont variables : ils mesurent environ 7 millimètres dans le *Bréviaire de Philippe le Bel*, 15 millimètres dans la

(1) Bibl. nat., ms. lat. 11965 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 23*).
(2) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 595.
(3) *Ibid.*, ms. n° 5059.
(4) *Ibid.*, ms. n° 590.

Bible de Jean de Papeleu, et 10 millimètres dans les autres volumes. Le *Bréviaire de Philippe le Bel* et la *Bible de Charles V* n'ont l'ornement en J qu'aux colonnes contenant des initiales en couleur. La *Bible de Jean Pucelle*, au contraire, et aussi le *Bréviaire de Châlons*, ont toutes leurs colonnes pourvues de cet ornement ; mais dans le premier de ces volumes les lignes sont quelquefois d'or, les J à certaines pages sont alternés or et bleu ; de plus, les J qui se trouvent au-dessus de l'initiale sont renversés, ceux qui se voient au-dessous sont dessinés dans leur position naturelle *(fig. 9)*. Enfin, dans ces deux manuscrits, lorsqu'une initiale ne vient pas rompre la monotonie de la série des J courant tout le long de la colonne, l'enlumineur place vers le milieu de la page un ornement en or ou en couleur, boucle, fleur de lis, roue, fleurette, disque, fleuron, étoile, qu'il décore toujours abondamment de filets vrillés *(fig. 9)*. Ces filets vrillés sont moins marqués dans la *Bible de Jean de Papeleu*. Les lignes de couleur y sont toujours bleues et rouges. Seules les colonnes qui comportent des initiales moyennes ont reçu des lignes de couleur et des ornements en forme de J. Ces J sont partout alternés rouges et bleus ; comme dans la *Bible de Jean Pucelle*, ils sont renversés au-dessus de l'initiale, dans la position normale quand ils se trouvent au-dessous.

Tous les volumes sur lesquels j'ai observé les lignes de couleur et les ornements en J m'ont paru être de la fin du XIIIe siècle ou de la première moitié du XIVe. En dehors des quelques livres mentionnés ici, il y en a sans doute beaucoup d'autres qui présentent la même particularité ; mais il n'était pas inutile de signaler ce genre d'ornementation qui est peut-être la marque d'une école.

On peut encore, dans certains volumes que je viens de

citer, remarquer, soit aux angles des encadrements, soit devant les grandes initiales, de larges fonds d'or, empâtés sans être lourds, sur lesquels sont posés les rinceaux de couleur feuillés de trèfles à pointes aiguës. Les barbes et les cheveux des personnages forment d'amples torsades dans lesquelles jouent des ombres. Les nuances y sont partout atténuées, principalement pour les plis des vêtements. On observe, en somme, dans toutes ces enluminures les caractères communs d'un faire particulier (1) ; mais rien ne permet encore de rattacher le plus grand enlumineur du commencement du XIVe siècle, Jean Pucelle, à l'atelier de Richard de Verdun, qui était l'atelier d'Honoré. Peut-être un jour quelque érudit heureux produira-t-il un texte qui montrera le lien. Pour le moment on ne peut que constater une certaine parenté artistique entre des maîtres qui ont vécu vers la même époque, aux mêmes lieux, et qui, excellant dans leur art, ont, les uns et les autres, travaillé pour le roi, pour des princes et pour la Sainte-Chapelle. L'atelier d'Honoré existait encore avec ses traditions propres en 1318 ; quelques années après, Jean Pucelle était déjà un maître. L'hypothèse ne serait pas invraisemblable que ce dernier ait travaillé dans l'atelier le plus renommé qu'eût alors Paris.

Si nous ignorons à peu près tout d'Honoré et de ses successeurs immédiats, nous n'en savons pas beaucoup plus sur Jean Pucelle. On a pu même se demander s'il était parisien ; mais il ne saurait y avoir de doute à cet égard. Dans le premier compte de la confrérie de Saint-Jacques-aux-Pèlerins de Paris, pour les années 1319 à 1324, on lit l'intéressante note suivante :

(1) Comparer notamment la tête et les boucles de cheveux de Samuel sacrant David (*fig. 8*) avec la tête et les boucles de cheveux de Saül menaçant David de sa lance (*fig. 10*).

« A Jehan Pucele, pour pourtraire le grand scel de la confrérie, III s. (1) ».

Cette seule mention suffit pour lui donner à nos yeux le titre de citoyen de Paris; elle fait également parisiens ses collaborateurs, Anciau de Cens, Jaquet Maci et un autre encore, J. Chevrier, pour lequel on montre peut-être un peu d'injustice.

C'est à ces artistes qu'on doit ce qu'il y a de plus parfait dans l'art de la miniature avant l'époque classique. Je ne sais où je voyais faire honneur aux peintres de Charles V d'avoir les premiers essayé de copier la nature, principalement dans la décoration des marges des livres. Les miniaturistes n'ont pas attendu si tard pour regarder autour d'eux et pour voir la nature vivante. Pucelle et ses compagnons ont orné leurs encadrements de fleurettes, d'ancolies notamment, qu'un botaniste ne pourrait qu'admirer ; ils ont dessiné des lièvres, des singes, des papillons, des libellules *(fig. 10)*; ils ont, sur les rinceaux des marges, perché des oiseaux, aigles, effraies, faisans ou chardonnerets, dont je me permettrai de garantir la très exacte ressemblance (2). On admet aussi que c'est sous Charles V que les enlumineurs ont imaginé ce que j'appellerais les paysages d'illustration. Ces paysages, on les connaît : ils sont formés en majeure partie de montagnes ou plutôt de monticules aux formes les plus capricieuses, dont chaque pointe est surmontée d'un petit arbre.

(1) Cette note a été publiée par H. Bordier, *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. II (1876), p. 345. Je ne crois pas qu'elle ait été remarquée jusqu'à ces derniers temps, mais elle n'a point échappé à la perspicacité de M. Marcel Poëte, qui l'a mise en bonne place dans son intéressante étude, *Les Primitifs parisiens* (1904), p. 29. — Les archives de la confrérie de Saint-Jacques sont aujourd'hui à l'Assistance publique.

(2) De tout temps les enlumineurs ont dessiné correctement l'oiseau : je pourrais citer, dès le XI[e] siècle, des coqs parfaitement exécutés.

Ce sont là des montagnes de convention, mais qui ont été singulièrement goûtées par nos ancêtres (1). Or, elles ne datent point de Charles V, on les trouve déjà au XIIIe siècle, et le *Bréviaire de Philippe le Bel*, attribué à Honoré, en contient un exemple (*fig. 8*).

Quoi qu'il en soit, tout l'art de l'enlumineur est en germe dans les œuvres de cette incomparable école de Pucelle. Jusqu'à la fin, jusqu'à ce que la miniature se transforme avec Jean Fouquet, tous nos enlumineurs français, et même quelques étrangers, suivront le sillon tracé par l'auteur du *Bréviaire de Belleville* (2). Les bons miniaturistes de Charles V, plusieurs de ceux qui travaillèrent pour le duc de Berry, sans en excepter Jacquemart de Hesdin, descendent de Pucelle, qui peut-être descendait d'Honoré.

Si Pucelle fut le plus grand, de son temps même d'autres rivalisèrent avec lui, à moins qu'on ne veuille rattacher à son atelier des œuvres qui certainement offrent avec celles que nous connaissons de lui des points de ressemblance indiscutables. D'une crucifixion de la *Bible de 1327* (3), signée de Jean Pucelle (*fig. 9*), on peut sans doute rapprocher une autre crucifixion peinte sur le frontispice des *Miracles de Notre-Dame* du Séminaire de Soissons (4), une autre encore du *Missel de*

(1) Très tard, à l'époque de Jean Fouquet, on fait encore ces monticules. Voir notamment la miniature représentant le passage du Rubicon par César, peinte entre 1460 et 1480 dans un manuscrit de l'*Histoire ancienne jusqu'à Jules César* du cabinet de M. Henry Yates Thompson; la miniature est reproduite dans *Four photographic facsimiles from detached pages of a fifteenth-century manuscript of « Histoire ancienne jusqu'à César » and « Faits des Romains »*. Londres, 1903.

(2) Bibl. nat., mss. lat. 10483 et 10484 (*Cat. des P. F., 2e partie nos 24-25*).

(3) Bibl. nat., ms. lat. 11935 (*Cat. des P. F., 2e partie, no 23*).

(4) *Miracles de Notre-Dame*, en vers, par Gautier de Coincy, au Séminaire de Soissons (*Cat. des P. F., 2e partie, no 32*).

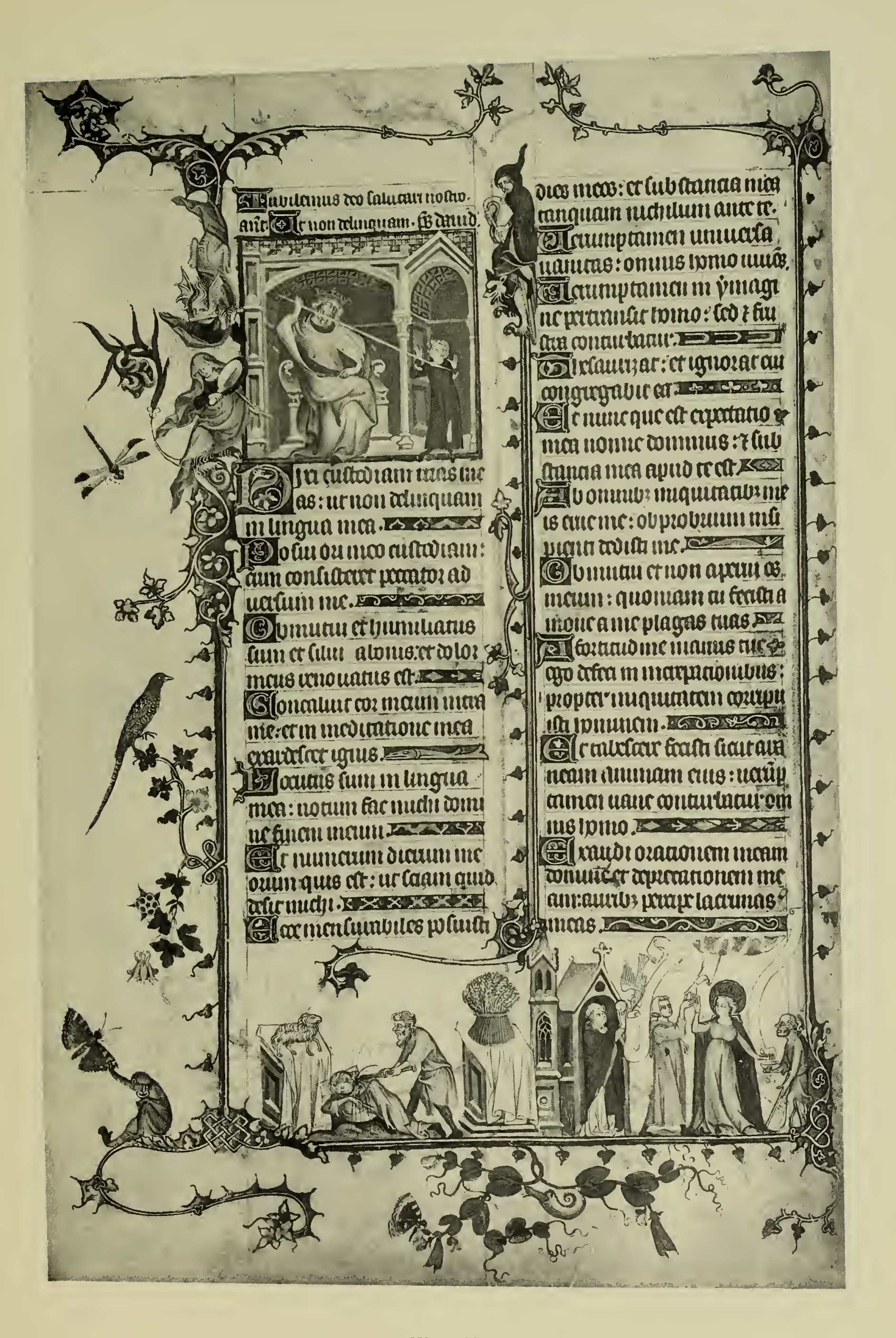


Fig. 10

BRÉVIAIRE DE BELLEVILLE. TOME Ier,
ILLUSTRÉ EN PARTIE PAR JEAN PUCELLE, ANCIAU DE CENS,
JAQUET MACI ET J. CHEVRIER

(Bibl. nat., ms. lat. 10483, fol. 24 v°).

Saint-Louis de Poissy (1) : vouloir aller plus loin serait faire œuvre d'imagination. J'admettrais que la même main a pu exécuter le frontispice des *Miracles de Notre-Dame* et les deux grands tableaux du *Missel de Poissy ;* mais que cette main soit celle de Pucelle, on ne saurait le dire sans se laisser guider par le sentiment ou par des considérations d'esthétique pure. Or, ces procédés de critique, admis naguère, sont trop incertains, et les résultats en sont trop divers suivant le tempérament de ceux qui les emploient pour qu'on s'y arrête encore aujourd'hui.

Les œuvres qu'on peut attribuer avec une entière certitude à Jean Pucelle et à son atelier sont au nombre de trois : la *Bible* écrite par Robert de Billyng, datée de 1327 (2), et les deux volumes du *Bréviaire de Belleville* (3), qui étaient certainement achevés avant 1343. Ces œuvres sont à n'en pas douter les plus parfaites qu'ait produites le pinceau d'un enlumineur avant le règne de

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 608, fol. 148 E^{vo} (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n° 220*).

(2) Bibl. nat., ms. lat. 11935 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n° 23*). — A la fin du volume on lit : « Jehan Pucelle, Anciau de Cens, Jaquet Maci, il hont enluminé ce livre ci. Ceste lingne de vermeillon que vous veés fu escrite en l'an de grace M.CCC. et XXVII, en un jeudi darrenier jour d'avril, veille de mai, V^{to} die. » Voir : L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, I, 13 ; — *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIX (1884), p. 285 ; — *Notice de douze livres royaux* (1902), p. 74. — Je ne sais si ce Jaquet Maci n'est pas le « Maciot, l'enlumineur », qui, en 1313, habitait rue Simon-le-Franc, au coin de la rue Beaubourg (*Livre de la taille de Paris en* 1313, publié par Buchon (1827), p. 88) et qui faisait partie de l'hôtel des rois Philippe le Bel, en 1313, et Philippe le Long, en 1319 (B. Prost, *Archives historiques, artistiques et littéraires*, t. Ier (1889-1890), p. 426).

(3) Bibl. nat., mss. lat. 10483 et 10484 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n°s 24-25*). Le tome Ier contient, au bas des pages, les notes suivantes :

Fol. 33. « Mahiet. — J. Pucelle a baillié XX et III s. VI d. ».

Fol. 62. « Ancelet, pro I p[ecia].»

Fol. 268 et 300. « J. Chevrier, pro I p[ecia]. »

Voir : L. Delisle, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIX (1884), p. 284 ; — *Notice de douze livres royaux* (1902), p. 75.

Charles VI, les plus françaises aussi et les plus parisiennes, car aucune influence étrangère ne s'est encore fait sentir. Depuis, nul miniaturiste n'a pu surpasser l'élégance et l'harmonie de celui-ci.

Beaucoup d'autres volumes sans doute étaient sortis de l'atelier de Pucelle. Il en est un notamment qui peut lui être sûrement attribué : c'est un petit livre d'Heures qui, sous le titre d'*Heures de Pucelle*, a figuré dans la bibliothèque du duc de Berry (1). M. Léopold Delisle a pensé qu'on pourrait identifier ce volume avec un très beau manuscrit qui aujourd'hui appartient à Mme la baronne Adolphe de Rothschild (2). J'ai eu la bonne fortune de noter à l'actif de Jean Pucelle une autre œuvre qui ne doit probablement pas être confondue avec le petit livre dénommé *Heures de Pucelle :* c'est un recueil de prières commandé par le roi Charles IV le Bel pour sa troisième femme Jeanne d'Évreux. Cette particularité nous donne une date précise, puisque le mariage eut lieu en 1325 et que Charles le Bel mourut le 31 janvier 1328. Jeanne d'Évreux ne survécut pas moins de quarante-deux ans à son mari, c'est-à-dire jusqu'au 4 mai 1370. Cette princesse possédait de beaux livres et d'assez nombreux objets d'art dont elle régla minutieusement la distribution par son testament et ses codicilles. Le petit manuscrit enluminé par Pucelle sur l'ordre de Charles IV échut au roi, comme le montre cet extrait d'un codicille de Jeanne d'Évreux non annexe du testament :

(1) Ce manuscrit est ainsi mentionné dans les inventaires de la bibliothèque du duc de Berry, de 1402, 1413 et 1416 : « Unes petites Heures de Nostre Dame nommées les Heures de Pucelle, enluminées de blanc et de noir, à l'usage des Prescheurs » : art. 108 de l'inventaire publié par M. L. Delisle dans *Le Cabinet des manuscrits*, III, 180.

(2) L. Delisle, *Notice de douze livres royaux* (1902), p. 67-75.

« Premierement, au roy notre sire :

« Le coustel a pointe qui fu Mr S. Loys de France, qu'il avoit pendu à ses plates quant il fut pris a la Massoys (1); et *un bien petit livret d'oroisons que le roy Charles, dont Diex ait l'ame, avoit faict faire por Madame, que pucelle enlumina* » (2).

Il ne paraît pas que Charles V, qui reçut ce legs en 1372, ait conservé le petit livre illustré par Pucelle. On ne trouve dans l'inventaire de son mobilier aucun article qu'on lui puisse appliquer. Serait-ce donc qu'il en aurait fait cadeau à son frère le duc de Berry? Et faudrait-il vraiment reconnaître dans les *Heures de Pucelle* le manuscrit de Jeanne d'Évreux? Ce manuscrit était de très petit format, comme les *Heures de Pucelle.* D'autre part, le volume de Mme la baronne de Rothschild contient à plusieurs endroits un petit personnage représentant une reine : Pucelle a dû vouloir, en effet, figurer une reine dans un livre que le roi Charles IV faisait exécuter pour la reine Jeanne sa femme. Il serait toutefois très anormal que le codicille portât « un bien petit livret d'oroisons » s'il s'agissait d'un livre d'Heures.

Quelle que soit l'opinion qu'on adopte, il n'en reste pas moins certain qu'entre 1325 et 1328 Jean Pucelle a illustré non seulement la *Bible de 1327*, mais aussi un livre commandé par le roi pour la reine. Le choix de Charles IV en cette circonstance ne semble-t-il pas indiquer que Jean Pucelle était à cette époque considéré comme l'enlumineur le plus habile de Paris? C'est, d'ail-

(1) Mansourah.

(2) Publié par C. Leber, d'après le recueil de Menant, dans *Collection des meilleures dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, t. XIX (1838), p. 165. — On remarquera que Leber ne semble pas prendre le mot *pucelle* pour un nom propre, ce qui n'a rien d'étonnant : en 1838 l'enlumineur Jean Pucelle était entièrement inconnu.

leurs, le seul dont le nom se soit conservé dans la mémoire des hommes pendant près d'un siècle : il est encore mentionné dans l'inventaire du duc de Berry en 1416. On peut, il est vrai, se demander si son nom n'est pas resté grâce au souvenir qu'en avait gardé la reine Jeanne d'Évreux, qui dans son codicille, en 1370, désigne expressément Pucelle comme l'auteur des enluminures de son petit livret d'oraisons. Charles V ne pouvait ignorer cette particularité; et si c'est vraiment là le manuscrit que posséda le duc de Berry et que possède aujourd'hui Mme la baronne de Rothschild, rien d'étonnant à ce que les membres de la famille royale aient connu pendant si longtemps le nom du grand miniaturiste.

Le roi Jean eut des enlumineurs et des peintres dont il serait assez difficile de définir la spécialité. Jean Coste et Girard d'Orléans nous sont connus comme peintres, Jean de Montmartre, Jean Susanne, Jean de Wirmes, Guillaume Chastaingne (1), Jean Le Noir et Bourgot, sa fille, comme enlumineurs; mais il ne nous est resté aucune œuvre qui puisse leur être attribuée avec certitude. Nous voyons bien Jean de Montmartre travailler à une « très belle Bible, tout historiée, que fist faire le roy Jehan » et qui fut sous Charles V déposée au château de Vincennes; mais

(1) En 1353, Guillaume Chastaingne décorait de 212 enluminures un fauteuil pour le roi. « Pour IIc XII pièces d'enlumineure, mis dessoubz les cristaux dudit faudestueil, dont il en y a XL armoiées des armes de France, LVI à prophètes tenans rolleaux, et est le champ d'or; CXII à demis ymages et demiz bestes, et est le champ d'or; et IIII grans hystoires Salemon, et servent aus moieus dudit faudestueil. Et furent faites par la main de Guillaume Chastaingne. Pour ce... VIxx escus. » — Archives nationales, KK 8, f. 165. Voir : *Archives historiques, artistiques et littéraires,* t. II (1890-1891), p. 179-180.

qu'est devenue aujourd'hui cette belle Bible (1)? Dans un compte de 1352 le même artiste est qualifié enlumineur du roi (2). En 1350, Jean Susanne travaillait aussi pour le roi de France. Jean Le Noir, enlumineur, et Bourgot, sa fille, enlumineresse, avaient été au service de la duchesse de Bar; ils la quittèrent pour s'attacher au roi Jean et à son fils, plus tard Charles V. En 1358, Jean II leur donnait à Paris une maison rue Troussevache. Il est probable que nous avons encore sous les yeux des miniatures dues à ces artistes, mais jusqu'à présent les moyens nous manquent pour les reconnaître.

Nous ne sommes guère mieux renseignés sur les miniaturistes de Charles V; nous possédons néanmoins une liste de certains enlumineurs dressée sous son règne. Par lettres du 5 novembre 1368, ce roi, à la requête de l'Université de Paris, accordait l'exemption du guet aux libraires, écrivains, enlumineurs, relieurs et parcheminiers, serviteurs de ladite Université (3). Ces lettres comprennent les noms de quatorze libraires, onze écrivains, quinze enlumineurs, six relieurs et dix-huit parcheminiers. Voici les noms des quinze enlumineurs: Jean Le Noir, Pierre de Blois, Phelibert Langele, Pierre Le Normant, Jacques Le Riche, Jean de Sez, Jean Darcy, Perrin Remy, Joachim Troislivres, Guillaume Le Lorrain, Jean Passemer, Robert Lescuyer, Robin Quarré, Jean Grenet et Perrin Darraines. Presque tous ces noms

(1) J'avais pensé jadis que cette Bible pourrait être celle que Charles V paraît avoir estimée plus que toutes les autres et dans laquelle il lisait chaque jour agenouillé et tête nue (aujourd'hui Bibliothèque de l'Arsenal, ms. n° 590); mais l'exécution de la *Bible de Charles V* est peut-être antérieure au règne du roi Jean.

(2) Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 387.

(3) Ces lettres ont été publiées par Du Boulay, *Privilèges de l'Université de Paris* (Paris, 1674), p. 82; et par Secousse, *Ordonnances des rois de France*, t. V (1736), p. 686-687.

nous sont inconnus et ne peuvent être appliqués à des œuvres d'enluminure. Toutefois, le Jean Le Noir qui figure dans cette liste est vraisemblablement le même qui, dix ans auparavant, était l'un des enlumineurs en titre du roi Jean ; c'est lui certainement que nous voyons, en 1372 et 1375, attaché au service du duc de Berry (1). Quant à Perrin Remy, peut-être pourrait-il être identifié avec un Pierre Remiet, qui, comme on le verra plus loin, enlumina, en 1393, un manuscrit des *Pèlerinages* de Guillaume de Digulleville.

En résumé, Charles V a possédé de très beaux livres, il en a fait exécuter un assez grand nombre, il a employé d'habiles copistes dont plusieurs ont signé les volumes écrits par eux, il a favorisé les ouvriers d'art ; mais nous ne savons presque rien de ses enlumineurs ou de ceux dont il avait des œuvres dans sa bibliothèque. Le seul auquel on puisse attribuer sûrement une peinture est Jean de Bandol ou de Bondolf, dit aussi Jean ou Hennequin de Bruges. C'est à lui qu'on doit le frontispice de la célèbre *Bible* du Musée Meerman-Westreenen à La Haye : il y a représenté Charles V assis recevant des mains de Jean de Vaudetar la Bible même en tête de laquelle figure la miniature (2). Enluminée en 1371, la

(1) « Le 8 octobre 1372, Jean Le Noir, enlumineur, est gratifié de huit aunes et demie de drap, valant 10 livres 12 sous 6 deniers, pour se vêtir, et en outre de pannes pour fourrer sa robe, d'une valeur de 30 sous tournois (Arch. nat., KK 251, fol. 98 v° et 99). — Le même artiste touche 10 livres tournois, en janvier 1375 (n. st.), comme étant au service du duc (Arch. nat., KK 252, fol. 82). » J. Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry*, t. I (1894), p. LXXX.

(2) Voici la note qu'on lit, tracée en lettres d'or sur une feuille de vélin, en regard du portrait du roi : « Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo istud opus pictum fuit ad preceptum ac honorem illustris principis Karoli regis Francie etatis sue trecesimo quinto et regni sui octavo et Johannes de Brugis pictor regis predicti facit hanc picturam propria sua manu. » — C'est encore Jean de Bandol, on le sait, qui fit les patrons de la *Tenture de l'Apocalypse* d'Angers.

Bible de La Haye fut offerte l'année suivante à Charles V par son conseiller et homme de confiance Jean de Vaudetar (1).

Dans l'état actuel de nos connaissances, c'est là à peu près tout ce qu'on peut dire des enlumineurs qui ont vécu sous les premiers Valois. Sans doute il est regrettable de n'en savoir pas davantage sur ces excellents artistes ; mais, quand on songe que les peintres miniaturistes du temps de Charles VII et de Louis XI étaient naguère encore si profondément ignorés, il est permis d'espérer qu'un peu de lumière se fera aussi sur ce XIVe siècle qui fut l'époque du plein épanouissement de l'art de l'enluminure.

(1) Je ne sais si ce Jean de Vaudetar est le même que Jehan de Valdestar, qui, en 1384, était seigneur de Pouilly et valet de chambre du roi (Voir : *Un fief de l'abbaye de Saint-Magloire de Paris*, par Gustave Le Clerc, dans *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. IX (1883), p. 287-309). Il semble bien en tout cas que c'est son épitaphe et celle de sa femme, Perrenelle de Landres, ou Landes, qui se voyaient dans le chœur de l'église Saint-Merry, à Paris : « Cy gist noble homme et sage Jehan de Vaudetar, en son vivant conseiller du roy notre sire et maistre de sa Chambre des comptes, lequel trespassa le jour de Noël mil CCCC et XIIII. Dieu ait l'ame de ly. — Cy gist Pernelle de Landres, femme dudit Jehan de Vaudetar, fille de Pierre de Landres, conseiller du roy notre sire, laquelle trespassa l'an de grace mil CCCC et... Dieu ait l'ame d'elle. » (Épitaphiers manuscrits, Bibliothèque de l'Arsenal, mss. nos 4619, fol. 196, et 5402, fol. 274vo-275.)





CHAPITRE V

LES ENLUMINEURS, LEURS NOMS ET LEURS ŒUVRES DE CHARLES VI AU XVIe SIÈCLE

Les documents relatifs aux enlumineurs français deviennent un peu moins rares à partir du règne de Charles VI. On en a publié un certain nombre. Cependant, les peintres, même les plus grands, de la belle époque classique de la miniature, ceux notamment qui ont travaillé pour le duc de Berry, n'ont point encore été mis en pleine lumière. Ce sont là, à vrai dire, des études qui commencent, et l'on s'étonnera sans doute plus tard qu'on ait attendu si longtemps avant de s'intéresser aux productions de ces délicats artistes.

Si Charles VI lui-même, absorbé par sa folie et par les malheurs de son règne, ne semble pas avoir, comme son père, recherché passionnément les beaux livres, ses oncles ont été, en revanche, les zélés protecteurs de tous les ouvriers d'art. C'est grâce surtout aux inventaires du duc de Berry que nous connaissons plusieurs enlumineurs qui furent parmi les plus habiles.

L'un d'eux est cet André Beauneveu, de Valenciennes, peintre et sculpteur, dont Froissart a fait un éloge si en-

thousiaste. Bien qu'il faille sans doute tenir compte de la solidarité qui devait exister entre les deux compatriotes, nous ne trouvons pas exagérées aujourd'hui les appréciations du chroniqueur, quand il dit : «... dessus ce maistre Andrieu, dont je parolle, n'avoit pour lors meilleur ne le pareil en nulles terres, ne de qui tant de bons ouvraiges feust demouré en France ou en Haynnau, dont il estoit de nacion, et ou royaume d'Angleterre» (1). On ne saurait dire qu'André Beauneveu nous soit parfaitement connu ; mais c'est pourtant l'un des moins ignorés parmi les artistes de son temps. MM. L. Delisle (2), A. Pinchart (3), Dehaisnes (4), J. Guiffrey (5), A. de Champeaux et P. Gauchery (6), R. de Lasteyrie (7), P. Durrieu (8) ont pu noter plusieurs dates de sa vie de labeur. En 1360, il travaille pour la comtesse de Bar. En 1361, 1362 et 1364, nous le trouvons à Valenciennes, où il fait surtout œuvre de sculpteur. En 1365, il exécute à Saint-Denis, comme imagier du roi de France, les tombes de Philippe VI, du roi Jean, de la reine Jeanne de Bourgogne, de Charles V lui-même, qui n'était encore âgé que de vingt-sept ans. Il fait œuvre de peintre à Valenciennes en 1374, et la même année on le trouve qualifié « faseur de thombes » pour

(1) Froissart, *Chroniques*, liv. IV, chap. 14.

(2) *Le Cabinet des manuscrits*, t. 1er, p. 61-62 ; — *Mandements de Charles V* (1874), p. 55 no 109, et p. 70-71 no 144.

(3) *Archives des sciences, arts et lettres*, t. II, p. 415.

(4) *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois, le Hainaut*, t. 1er, p. 242-257.

(5) *Inventaires de Jean duc de Berry*, t. 1er, p. LXXII-LXXV.

(6) *Les travaux d'art exécutés pour Jean duc de Berry* (1894), *passim* et plus spécialement p. 92-98.

(7) *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires (André Beauneveu et Jacquemart de Hesdin)*, t. III, p. 71-119.

(8) *Les miniatures d'André Beauneveu*, dans *le Manuscrit*, 1894 ; — *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires*, t. 1er, p. 183.

le comte de Flandre. Il visite, en 1377-1378, le clocher de la cathédrale de Cambrai pour voir ce qu'il y reste à faire. En 1378 également, il fait une image de Notre-Dame pour le beffroi d'Ypres; puis il va, l'année suivante, rejoindre le comte de Flandre à Valenciennes. Attaché comme maître de ses œuvres de taille et de peinture au duc de Berry, nous le voyons, en 1393, travailler pour ce prince à Mehun-sur-Yèvre. Enfin, Beauneveu était certainement mort en 1403, car l'inventaire de la bibliothèque de ce même duc de Berry dressé cette année-là le mentionne sous cette forme : «... feu maistre André Beaunepveu ».

On a de ce grand artiste des œuvres incontestables : en petit nombre il est vrai, car les seules peintures qui lui aient été attribuées sans soulever d'objections sont les figures alternées de prophètes et d'apôtres qu'on admire dans un très beau Psautier (1), exécuté pour le duc de Berry (2); mais ces vingt-quatre tableaux suffisent amplement pour assurer à leur auteur une des premières places dans l'histoire de l'art français. Beauneveu fut évidemment un novateur. On lui trouverait aisément des précurseurs pour la disposition de ses figures de prophètes et d'apôtres (3); mais il a des qualités très personnelles qui en font un isolé. La netteté

(1) Bibl. nat., ms. fr. 13091 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 67).*

(2) L'inventaire de la bibliothèque du duc de Berry, dressé en 1402, mentionne le volume en ces termes : « Item, un Psaultier escript en latin et en françoys très richement enluminé, où il a pluseurs ystoires au commencement de la main maistre André Beaunepveu. » — Les inventaires de 1413 et 1416 disent : «... de la main feu maistre André Beaunepveu. »

(3) Les diverses figures des apôtres en tête des épîtres catholiques dans la *Bible de Jean de Papeleu*, datée de 1317 (auj. Bibl. de l'Arsenal, ms. no 5059), rappellent par bien des côtés les peintures ou plus exactement la disposition des peintures d'André Beauneveu.

de son dessin, sa peinture discrète, atténuée, ses chairs traitées presque en camaïeu ne se retrouvent, à ma connaissance, dans l'œuvre d'aucun autre miniaturiste de son temps. André Beauneveu semble avoir été un de ces artistes universels, comme la Renaissance italienne devait en offrir plus tard de si brillants exemples. Sculpteur et peintre de statues, il ne fut peut-être que par occasion peintre de manuscrits.

Il avait illustré en partie le *Psautier* du duc de Berry. On a conjecturé qu'il avait pu enluminer aussi un volume, aujourd'hui perdu, qui contenait la *Passion* en français et le livre *Cur Deus homo*. C'est encore grâce à un article de l'un des inventaires du duc de Berry que cette particularité nous est connue ; mais le texte de cet article (1) ne me paraît pas tout à fait concluant, et la mention : «... qui fu de feu maistre André Beaunepveu », peut signifier, soit que le volume avait été offert par Beauneveu au duc de Berry, soit que celui-ci l'avait acquis de l'artiste ou de sa succession. Il me semble assez peu probable qu'en employant cette formule le rédacteur de l'inventaire ait voulu désigner le maître de Valenciennes comme l'auteur des illustrations. Rien ne prouve même que le livre ait été enluminé.

Un autre peintre excellent, contemporain de Beauneveu, est Jacquemart de Hesdin, à qui des œuvres d'enluminure ont pu être attribuées sans hésitation. Il était déjà au service du duc de Berry en 1384 (2) ; en 1398 il travaillait à la décoration du château de Poitiers (3) ;

(1) « Item, un livre de lettre de court où est la Passion en françois et le livre *Cur Deus homo,* qui fu de feu maistre André Beaunepveu.» Inventaire du duc de Berry de 1403 (J. Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry*, t. II (1896), p. 119, art. 944).

(2) Voir : L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, t. 1er, p. 62, note 3.

(3) Voir : P. Guérin, *Archives historiques du Poitou*, t. XXIV, p. 299.

il était à Bourges au mois d'avril 1400 (1) ; il vivait probablement encore en 1413 (2). C'est à peu près tout ce qu'on sait de lui quant à présent. On pensait naguère que Beauneveu et Jacquemart avaient pu collaborer ; le fait n'aurait en soi rien de surprenant : tous deux étaient peintres et enlumineurs, tous deux étaient évidemment des artistes hors ligne, tous deux ont travaillé pour le duc de Berry vers la même époque, bien que Jacquemart de Hesdin fût sans doute plus jeune que Beauneveu. Depuis, cette opinion semble avoir été abandonnée. En tout cas, dans les œuvres assez nombreuses de Jacquemart de Hesdin, on ne retrouve aucun des traits caractéristiques du peintre de Valenciennes. Celui-ci, je le répète, est tout à fait original : il ne rappelle ses prédécesseurs ni par son dessin, ni par son coloris. Quant à Jacquemart, j'estime qu'il se rattache directement à la vieille école parisienne d'enluminure, dont jusqu'à lui le plus illustre représentant, qui nous soit connu, avait été Jean Pucelle. Jacquemart de Hesdin avait encore avec ce dernier un autre trait de ressemblance. Selon toute probabilité il était, comme Pucelle, chef d'atelier. C'est la seule explication satisfaisante qu'on puisse donner du passage suivant de l'inventaire du duc de Berry dressé en 1413 : « .. unes très grans moult belles et riches Heures, très notablement enluminées et historiées de grans histoires *de la main Jaquemart de Hodin et autres ouvriers de Monseigneur...* » Si Jacquemart seul est nommé, c'est que les enlumineurs placés sous ses ordres n'ont sans doute

(1) Arch. nat., KK 254.

(2) L'inventaire du duc de Berry dressé cette année-là mentionne Jacquemart de Hesdin sans faire précéder son nom du mot « feu », qui à la même date accompagne, comme on l'a vu, le nom de Beauneveu.

aucune responsabilité. Le chef d'atelier a seul l'entreprise et la direction du travail. La personnalité des ouvriers qu'il emploie disparaît : c'est avec lui que traite le duc de Berry.

On ignore si cet artiste était vraiment originaire de Hesdin ; mais, de quelque province qu'il soit venu, il est l'un des plus parisiens qui aient illustré des livres. En lui s'épanouit la tradition des vieux enlumineurs. Souvent il atteint à la perfection ; mais il est au seuil d'une renaissance, et il n'en sera guère touché. Les œuvres qui lui appartiennent certainement sont les *Grandes Heures* du duc de Berry (1) et les *Très belles Heures très richement enluminées* du même (2). Ce sont là des pages admirables. Comme dans la plupart des beaux manuscrits du moyen âge, on peut observer en ces deux livres d'Heures des inégalités d'exécution évidentes ; tous les tableaux n'y ont pas été peints par la même main. Les « autres ouvriers de Monseigneur », enlumineurs anonymes, y ont certainement travaillé sous la direction de Jacquemart de Hesdin.

(1) Bibl. nat., ms. lat. 919 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n*o *68)*. — Ce volume est ainsi décrit dans l'inventaire du duc de Berry de 1413 : « Item, unes très grans moult belles et riches Heures, très notablement enluminées et historiées de grans histoires de la main Jaquemart de Hodin et autres ouvriers de Monseigneur... » Voir : L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, t. 1er p. 63 ; — *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, XXIX (1884), p. 393-397 ; — R. de Lasteyrie, *Fondation Piot. Monuments et mémoires*, t. III, p. 71-119, *passim*.

(2) Bibl. roy. de Bruxelles, ms. no 11060 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie*, *n*o *70*). Ce volume est ainsi décrit dans l'inventaire du duc de Berry de 1402 : « Item, une très belles Heures très richement enluminées et ystoriées de la main Jaquemart de Odin... » — Voir : L. Delisle, *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, p. 295-303 ; — *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, XXIX (1884), p. 400 ; — R. de Lasteyrie, *Fondation Piot. Monuments et mémoires*, t. III, p. 71-119, *passim*. — Le portrait du duc de Berry que renferme ce manuscrit est reproduit dans *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, XXXV (1887), p. 158.

Je ne sais auquel d'entre eux doivent être attribués les encadrements; mais, quel qu'il soit, l'auteur était un animalier de premier ordre. Les oiseaux notamment sont exécutés avec une perfection qui n'a jamais été, non pas surpassée, mais égalée. Il faudrait étudier le peintre d'oiseaux en ces deux œuvres. L'artiste affectionne surtout le chardonneret, le plus choyé des oiseaux de France au moyen âge, le plus brillant de toute la faune ornithologique de notre pays. C'est toujours au chardonneret qu'il donne intentionnellement la place d'honneur, comme s'il voulait en faire une sorte de signature.

Nous ignorons ce qu'étaient ces « autres ouvriers de Monseigneur », collaborateurs de Jacquemart de Hesdin. Était-ce son beau-frère, Jean ou Jehannin Petit ? Son valet, Godefroy ? Son ennemi, le peintre Jean de Hollande ? Le beau-frère de celui-ci, Perrot Guernier, que dans une rixe, à Poitiers, le 8 janvier 1398, le valet Godefroy tuait d'un coup d'épée (1) ? Est-ce parmi les collaborateurs de Jacquemart que se trouvaient divers artistes qui, vers la même époque, ont dû jouir d'une certaine réputation, puisqu'ils étaient admis à travailler pour Isabeau de Bavière? Tel ce Geoffroi Chose, écrivain et enlumineur à Paris, qui, en 1397, fait des vignettes et des lettres d'or dans un livre d'Heures de la reine. Tel encore Robin de Fontaines, également écrivain et enlumineur à Paris, qui pour la même écrit et illustre, en 1398, plusieurs petits livres et des Heures. Un autre enlumineur parisien, Jean de Jouy, travaille aussi pour Isabeau en 1399 : sur son ordre, il décore un livre d'Heures, fait deux histoires de blanc et de noir dans les vieilles Heures de la reine et vingt histoires dans les

(1) Voir : P. Guérin, *Archives historiques du Poitou*, t. XXIV, p. 299.

Heures neuves (1). A vrai dire, il me paraît assez peu probable qu'on doive comprendre parmi les ouvriers du duc de Berry ces enlumineurs parisiens. Ceux-ci sont vraisemblablement des sédentaires : les ouvriers du duc, au contraire, se déplacent et le suivent. Les premiers sont rattachés à l'Université, ils forment à Paris une sorte de bourgeoisie artistique : les seconds semblent être des peintres de cour, comme on eût dit plus tard, changeant de lieu et de maître suivant les offres qui leur sont faites et les avantages qu'ils prévoient. — Au reste, on ne possède aucun manuscrit dans lequel on puisse reconnaître un de ceux qui ont été illustrés par Geoffroy Chose, Robin de Fontaines ou Jean de Jouy.

Nous sommes un peu plus heureux pour un autre enlumineur contemporain nommé Pierre Remiet. Cet artiste est peut-être le Perrin Remy mentionné plus haut dans les lettres de Charles V, du 5 novembre 1368. Ce qui est certain, c'est qu'en 1393 Pierre Remiet enlumina un manuscrit des *Pèlerinages* de Guillaume de Digulleville (2). Le volume, qui fut achevé le 29 avril 1393, est de la main d'un copiste appelé Oudin de Carvanai (3). Celui-

(1) Voir l'article de M. J. Guiffrey dans *Nouvelles archives de l'art français*, 1878, p. 208-210.

(2) Bibl. nat., ms. fr. 823 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 76)*. — Cf. L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, t. Ier, p. 37.

(3) C'est vraisemblablement cet Oudin de Carvanai qui était enterré dans l'église Saint-Merry, à Paris, en une tombe dans le chœur devant l'autel, sur laquelle se lisait cette épitaphe : « Cy gist Oudart de Cavarnai *(sic)*, marchand et bourgeois de Paris, qui trépassa l'an de grâce mil quatre cent et douze, le vingt-sixième jour d'aoust, et Jeanne, femme de Oudart de Cavarnai, auparavant de Guillaume de La Déhors, fille de Henry Turpin, orfèvre et bourgeois de Paris, qui trépassa l'an de grâce mil quatre cent et dix-huit, le vingt-cinquième jour d'avril. » A côté était une autre tombe avec cette épitaphe : « Cy gist noble homme Jean de Cavarnai, écuyer et pannetier du roy

ci, suivant l'usage, laissa des places blanches pour l'illustration du livre. Or, au folio 18vo, le texte comportait, non pas une miniature, mais une simple figure géométrique, qu'Oudin de Carvanai se réservait d'exécuter lui-même. L'enlumineur non prévenu s'y serait certainement trompé; le copiste écrivit donc dans la marge, en face de la place restée blanche : « Remiet, ne faites rien cy, car je y ferai une figure qui y doit estre. » Oudin de Carvanai oublia, d'ailleurs, sa promesse et la place ne contient encore aujourd'hui aucune figure ; mais l'avertissement du copiste à l'enlumineur nous a appris le nom de ce dernier. Si l'on en juge par la seule œuvre que nous connaissons de lui, Pierre Remiet n'était pas un artiste hors ligne ; cependant il eut des clients illustres : en 1396, il travaillait pour le frère du roi, Louis duc d'Orléans.

J'aurai plus loin l'occasion de parler d'une femme peintre qui eut vers le milieu du règne de Charles VI une véritable renommée. L'existence de cette artiste, qui s'appelait Anastaise, m'a été révélée par quelques lignes que lui a consacrées Christine de Pisan. L'enlumineuse Anastaise faisait payer fort cher ses ouvrages de peinture : Christine de Pisan, pour qui elle a travaillé, le constate, non sans une certaine amertume. Anastaise ne paraît pas avoir été une miniaturiste ordinaire ; elle exécutait de préférence les encadrements ou les bor-

notre sire Charles sixième, qui trépassa l'an de grâce mil CCCCXXV, le XV du mois de septembre. Dieu ait l'âme de luy. » (Épitaphiers manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal, n° 4619, fol. 47, et n° 5402, p. 272 et 273-274.) — On pourra s'étonner à bon droit de voir qualifier « marchand et bourgeois de Paris » un copiste de manuscrits ; mais Oudart ou Oudin de Carvanai ou Cavarnai, si c'est bien de lui qu'il s'agit ici, était probablement un libraire qui, comme la plupart de ses confrères, exécutait lui-même la copie de certains volumes.

dures de pages et les fonds des miniatures, ce qu'on nommait alors les « champaignes » des « ystoires ». Jusqu'à présent on n'avait point soupçonné Anastaise, bien que de son temps elle ait été, semble-t-il, assez connue à Paris. D'autres artistes sont évidemment dans le même cas, car les seuls noms qui aient échappé à l'oubli sont ceux des peintres ayant travaillé pour des princes dont les comptes ou les inventaires ont survécu.

Parmi ceux-ci l'une des premières places appartient aux trois frères enlumineurs : Pol, Jehannequin et Hermann. Moins parisiens que Jacquemart de Hesdin, Pol de Limbourg et ses frères sont plus modernes par leur art, bien qu'ils aient vécu à peu près à la même époque. On peut les considérer comme les premiers paysagistes, comme ceux qui ont laïcisé en quelque sorte l'art religieux. Ils ont osé, les premiers peut-être, transporter dans les livres d'Heures les paysages réels : jusque-là les campagnes, les « champaignes », servant de fond aux scènes bibliques étaient purement conventionnelles. Ils y ont peint des châteaux du pays de France, avec les arbres, les rivières, les champs ensemencés, les prairies qui les avoisinaient : à Paris, le Louvre avec un laboureur hersant, un semeur, des pies courant sur les sillons, un épouvantail armé d'un arc, le Palais de saint Louis et la Sainte-Chapelle avec des faucheurs et des faneuses, puis le Mont-Saint-Michel, les châteaux de Vincennes, de Poitiers, de Saumur, de Brosses en Berry, etc. Il est vrai qu'ils ont placé ces sites réalistes dans les illustrations du calendrier, et c'est bien là qu'à toutes les époques les enlumineurs se sont donné carrière : c'est là, et là seulement d'ordinaire, qu'il faut chercher les scènes de la vie réelle, les repas, les promenades, les travaux des champs.

Quoi qu'il en soit, les trois frères enlumineurs ont été des artistes incomparables. Attachés pendant longtemps au duc de Berry en qualité de peintres et de valets de chambre, ils en reçoivent des dons fréquemment ; eux-mêmes lui font aussi parfois des cadeaux. C'est Pol de Limbourg et ses frères qui ont enluminé les *Très riches Heures* du duc de Berry (1), ou du moins qui en ont illustré la première partie. Au moment de la mort du duc, on en trouva plusieurs « cayers en une layette » (2). Dans ces « cayers », autant qu'on en peut juger, Pol et ses frères avaient déjà peint quarante-quatre grandes miniatures et vingt-sept petites. Plus tard, le volume passa entre les mains des ducs de Savoie, et c'est pendant qu'il se trouvait en la possession de Charles Ier que l'illustration en fut achevée, très probablement par Jean Colombe, de Bourges. Le duc d'Aumale a raconté comment il acquit ce pur chef-d'œuvre à Gênes, en 1856, pour la somme de 19.280 francs (3). C'est M. Léopold Delisle qui, le premier, signala, en 1884, cet inestimable volume et appela l'attention sur les merveilleuses peintures qu'il contient, les meilleures sans doute qui aient été exécutées au moyen âge (4). Depuis, la renommée en est devenue universelle parmi les amateurs d'art.

La nationalité des frères de Limbourg a donné lieu à de nombreuses discussions. Leur nom semble indiquer une origine bien définie ; les uns ont vu dans leurs peintures une influence flamande, les autres une influence italienne ; d'autres encore ont cru y reconnaître la vieille tradition

(1) Musée Condé, à Chantilly, nº 1284 *(Cat. des P. F., 2e partie, nº 72).*

(2) « Item, en une layette plusieurs cayers d'unes très riches Heures, que faisoient Pol et ses frères, très richement historiez et enluminez. » *Inventaire du duc de Berry*, dressé en 1416.

(3) *Chantilly. Le Cabinet des livres. Manuscrits*, t. Ier (1900), p. 59-60.

(4) L. Delisle, *Les livres d'Heures du duc de Berry*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, XXIX (1884), p. 401-404.

française. En thèse générale, il me semble vraiment bien difficile d'assigner une nationalité artistique à des enlumineurs qui, originaires du Nord ou du Midi, ont parcouru l'Europe en tous sens. Un peintre naît et travaille en Flandre ; il passe à Paris et se perfectionne sous la direction de maîtres parisiens ; puis il va pratiquer son art en Italie, où il trouve des formules nouvelles et reçoit d'ineffaçables empreintes. Est-il français, italien ou flamand ? On ne dira jamais assez l'internationalisme de l'art vers la fin du moyen âge. Je fus témoin, il y a plus d'un quart de siècle, d'un assez plaisant débat à ce sujet. Il s'agissait de miniatures crues longtemps italiennes, que des érudits voulaient faire françaises. Mais voici qu'au moment où deux camps se formaient, l'un soutenant l'origine française, l'autre l'origine italienne, il apparut que le directeur de l'illustration avait écrit dans les marges des indications pour les enlumineurs. Or, ces indications étaient en langue flamande. Peut-être, au reste, tout le monde avait-il raison. C'est qu'il est très rare, sinon impossible, de trouver un manuscrit illustré entièrement par la même main. Au temps du duc de Berry notamment, les artistes affluaient vers la cour de Bourges, où ils savaient trouver un protecteur généreux. Il en vint de tous pays, qui, travaillant pour le duc et pour bien d'autres amateurs, collaborèrent sans distinction d'origine ou d'école. Dans nombre de manuscrits de luxe enluminés à cette époque, les flamands voisinent avec les italiens, les français avec les allemands, sans fondre tout à fait leur manière, bien que tous cherchent visiblement à former un ensemble homogène.

Si l'attribution à Pol de Limbourg et à ses frères des *Très riches Heures* du duc de Berry ne paraît pas douteuse, ou n'a du moins jamais été sérieusement contestée,

il n'en est pas de même pour quelques autres œuvres qui ont été hypothétiquement mises à leur compte. Toutefois, on s'accorde assez généralement à leur attribuer l'illustration des premiers cahiers d'une belle *Bible moralisée* de la Bibliothèque nationale (1). On a voulu voir également la main des frères de Limbourg (2) dans les deux grands tableaux qui décorent le canon d'un somptueux manuscrit du commencement du XVe siècle, le *Missel de Saint-Magloire* de Paris (3). Je ne pense pas qu'il faille, pour ce dernier volume, être trop affirmatif, et, à vrai dire, je ne vois pas dans ce travail une parenté bien marquée avec les *Très riches Heures*. Pour être attribuées à Pol de Limbourg, ces deux belles miniatures sont, à mon avis, trop parisiennes. Elles procèdent de ce grand art un peu archaïque dont l'une des dernières productions a été le *Missel des évêques de Paris* (4). Commencé pour Jacques du Châtelier, évêque de 1427 à 1438, le *Missel des évêques de Paris* fut achevé sous son successeur, Denis du Moulin, patriarche d'Antioche et évêque de Paris de 1439 à 1447. Dans ce manuscrit, comme dans ceux qu'illustra Jacquemart de Hesdin, les marges sont très élégamment ornées ; les oiseaux y sont abondants, et le chardonneret, cher aux peintres parisiens, y figure toujours en place honorable.

Récemment l'hypothèse a été émise que les trois frères enlumineurs, Pol de Limbourg, Jean ou Jehannequin et Hermann, pourraient être identifiés avec les frères

(1) Ms. fr. 166 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 88)*.

(2) Voir : A. de Champeaux et P. Gauchery, *Les travaux d'art exécutés pour Jean duc de Berry* (1894), p. 204.

(3) Bibl. de l'Arsenal, ms. no 623 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 222)*. Ce Missel avait été donné à Saint-Magloire, en 1412, par Jehan de la Croix, conseiller et maître des comptes du roi, et damoiselle Jehanne la Coquatrixe, sa femme.

(4) Bibl. de l'Arsenal, ms. no 621.

Manuel, qui ne seraient autres que les peintres Malouel, neveux du vieux maître Jean Malouel. Dans les comptes de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, on voit Polequin et Jonequin Manuel chargés d'enluminer une « très belle et notable Bible » pour le duc : on a pensé que ce Polequin et ce Jonequin Manuel étaient Pol et Jean de Limbourg. Toutes ces conjectures sont fort intéressantes et méritent d'être étudiées avec le plus grand soin ; mais on ne saurait dès maintenant se dire en possession de la vérité.

L'incertitude n'est pas moins grande pour d'autres peintres de la fin du XIVe siècle ou du commencement du XVe. On ne peut, par exemple, attribuer sûrement aucune œuvre d'enluminure à Jacques Cône, non plus qu'à Hainsselin de Haguenot ou à Ymbert Stanier ; et pourtant ces artistes paraissent avoir joui d'une grande notoriété. Le premier, Jacques Cône ou Coëne, originaire de Bruges, était certainement à Paris en 1398 (1). L'année suivante, il était appelé à Milan pour y travailler au Dôme ; puis il semble avoir de nouveau habité Paris dans les premières années du XVe siècle (2). On lui donne volontiers l'illustration des *Heures de Boucicaut*, appartenant aujourd'hui à Mme Jacquemart André (3). D'autres œuvres lui sont également attribuées ; mais les preuves indiscutables font défaut. Nous n'en avons pas de plus formelles pour faire honneur à Hainsselin de Haguenot des miniatures qui

(1) « Anno circoncisionis Christi 1398, die vero dominica, 28 julii, Johannes Archerius scripsit et notavit in Parisius sequencia capitula de coloribus ad pingendum per verba et signamenta que sibi dixit Jacobus Cona, flamigus pictor, commorans tunc Parisius... » (Bibl. nat., ms. lat. 6741, fol. 81 v°.)

(2) Voir : A. de Champeaux et P. Gauchery, *Les travaux d'art exécutés pour Jean duc de Berry* (1894), p. 121-124.

(3) *Cat. des P. F.*, 2e *partie, n° 86.*

décorent un manuscrit de Gaston Phébus, conservé à la Bibliothèque nationale (1). Tout ce que nous savons, c'est que Hainsselin de Haguenot ou Haguenau [Lancelin de Haguenoe] fut, de 1409 à 1415, enlumineur et valet de chambre de Louis, duc de Guyenne (2), et qu'au commencement du XV[e] siècle, Jacques Cône, Hainsselin de Haguenot et Ymbert Stanier travaillèrent à l'illustration d'une *Bible*, en latin et en français, pour le duc de Bourgogne (3). En somme, sur ces peintres, comme sur bien d'autres de la même époque, la lumière se fera sans doute un jour ; mais il faut, quant à présent, se bien garder d'affirmations que l'état de nos connaissances n'autorise pas encore.

Avec Jean Fouquet nous sortons des ténèbres : le maître tourangeau a pris enfin la place à laquelle il avait droit. Depuis un demi siècle, il a été étudié si souvent que la seule liste des travaux auxquels il a donné lieu paraîtrait démesurément longue. Je ne m'attarderai point à répéter ce qu'on sait déjà. Fouquet, qui connaît les grands flamands, qui a vu l'Italie, n'est pas un homme du moyen âge. C'est à peine si on peut le comprendre parmi les enlumineurs. Son génie très mo-

(1) Bibl. nat., ms. fr. 616 *(Cat. des P. F., 2[e] partie, n° 92).*

(2) Voir : B. Prost, *Liste des artistes...*, dans *Archives historiques, artistiques et littéraires*, t. I[er] (1889-1890), p. 426.

(3) Le 22 mai 1407, Jean sans Peur fit payer par Jacques Raponde « pour faire ystorier la *Bible* en latin et en françoiz que led. feu M[gr] [Philippe le Hardi] faisoit faire (laquelle mond. S[r] a donnée à Mons. de Berry) aux personnes qui s'ensievent : c'est assavoir à Ymbert Stanier, enlumineur, XXIIII frans, le premier jour de mars mil ccc et III [v. st.]; item, le III[e] jour du mois ensieuvant, à Jacques Cone, paintre, XX frans ; item, à Hainsselin de Haguenot, enlumineur, le XVII[e] jour de may mil cccc et quatre, XVI frans. » (Arch. de la Côte-d'Or, B 1547, f. 142 v° : cité par M. Bernard Prost dans *Archives historiques, artistiques et littéraires*, t. II (1890-1891), p. 343-344, *note*.)

derne est d'un peintre, et d'un peintre de la Renaissance, bien qu'il soit né vers 1415 et mort à Tours vers 1480. Nombreuses sont les œuvres qu'on lui donne ; mais toutes les attributions ne sont pas indiscutables. L'ouvrage le plus connu de ce merveilleux artiste est sans aucun doute le livre d'Heures qu'il peignit pour Étienne Chevalier. Le volume, on ne l'ignore pas, a été dépecé. Des fragments en sont conservés à la Bibliothèque nationale (1), au British Museum (2), au Musée du Louvre (3) ; mais le lot le plus important, quarante miniatures, fut acheté par le duc d'Aumale et constitue aujourd'hui le principal joyau du Musée Condé (4). Tout a été dit sur ce chef-d'œuvre du maître. Ceci est bien de Fouquet ; de lui encore, sans doute possible, l'illustration de deux beaux volumes contenant les *Antiquités juives* de Josèphe. Le tome 1er est à la Bibliothèque nationale (5) : il contient quatorze grandes histoires, dont onze sont « de la main du bon paintre et enlumineur » Jean Fouquet. Le tome II, dont on avait perdu la trace, a été retrouvé et acquis à Londres, en 1903, par M. H. Yates Thompson, mais mutilé malheureusement et ne possédant plus qu'une seule des treize miniatures qui l'ornaient (6).

D'autres œuvres ont été avec grande vraisemblance attribuées au chef de l'école tourangelle (7). Ce sont :

(1) Bibl. nat., Nouv. acq. lat. 1416 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 131).*

(2) Addit. 16997.

(3) *Cat. des P. F., 1re partie, no 50.*

(4) Voir : *Chantilly. Les quarante Fouquet,* par F.-A. Gruyer, 1897.

(5) Bibl. nat., ms. fr. 247 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 128).*

(6) *Cat. des P. F., 2e partie, no 129.*

(7) Je ne parle point des tableaux qui seraient dus au pinceau de Jean Fouquet : on en trouvera l'indication dans le *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français, 1re partie, nos 38 à 53, 69, 237, 352, 354.*

un volume contenant le texte des *Grandes Chroniques de France* (1), certaines pages du célèbre manuscrit des *Cas des nobles hommes et femmes* de Boccace, conservé à la Bibliothèque royale de Munich (2), le frontispice d'un bel exemplaire des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (3). Le comte de Bastard lui donnait encore une partie des grandes peintures qui décorent une traduction de *Tite-Live* par Pierre de Bressuire (4); mais cette dernière attribution m'a toujours paru extrêmement douteuse.

On a beaucoup écrit sur Fouquet : son talent, son génie si l'on veut, a donné lieu à de nombreuses appréciations. Il fut assurément un portraitiste sans égal à son époque ; mais j'estime que, dans ses miniatures tout au moins, il vaut plus encore par le détail, par les scènes familières, par les paysages qui sont adorables. Si l'on devait lui faire une critique, que pour ma part je me garderai bien de lui faire, on lui reprocherait d'avoir traité ses personnages secondaires, ses arrière-plans, avec autant de soin que ses figures principales. Au reste, il humanise volontiers les personnes divines. S'il représente, dans les *Heures d'Étienne Chevalier*, la Trinité accueillant la Vierge, il fera trois hommes d'âge égal, se ressemblant, portant tous trois un globe à la main, assis sur des coussins identiques. Pour aller recevoir et couronner sa mère, Dieu le fils se lèvera, et soigneusement, comme un bourgeois rangé, il déposera sur son siège, avant de le quitter, le globe qu'il tenait. Nous voici bien loin de la Divinité, grave, bénissant, plus qu'humaine,

(1) Bibl. nat., ms. fr. 6465 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 130*).
(2) Ms. français n° 6 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 131bis*).
(3) Bibl. nat., ms. fr. 19819 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 132*).
(4) Bibl. nat., ms. fr. 20071 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 151*).

que peignaient encore cinquante ans auparavant les miniaturistes parisiens.

Sans mysticisme, sinon sans émotion, Fouquet plus que nul autre a montré la voie aux peintres modernes. Sa grâce, son charme lui attirèrent des disciples nombreux, et dans les œuvres du maître il est malaisé de discerner les pages qui lui appartiennent en propre. La plupart des productions de cette grande école tourangelle ont entre elles un air de parenté si marqué que pendant longtemps on crut pouvoir les attribuer toutes au plus brillant de ses représentants, à Jean Fouquet. On rattachait même volontiers à l'école de la Loire les peintres de Bourges. Depuis, d'heureuses distinctions ont été faites. On a cité Jean Couart, enlumineur à Bourges, qui, en 1455, vendit à Marie d'Anjou, femme de Charles VII, « unes petites Heures à l'usaige de Paris ». M. Louis Thuasne a démontré (1) que les miniatures qui ornent un beau manuscrit, en deux volumes, de la *Cité de Dieu* (2) sont de la main d'un peintre habile nommé François, « egregius pictor Franciscus ». L'auteur de cette intéressante découverte a cru pouvoir identifier le peintre François avec François Fouquet, l'un des fils de Jean.

Bien d'autres noms d'enlumineurs ont été relevés qui furent vraisemblablement formés à l'école de Fouquet. Le plus connu de tous est Jean Bourdichon, un élève qui parfois égala son maître. Jean Poyet, autre tourangeau, paraît avoir eu aussi une grande réputation : on le trouve mentionné assez souvent de 1483 à 1497. Cette dernière année, il fit dans un livre d'Heures, sur l'ordre d'Anne

(1) *Revue des bibliothèques*, t. VIII (1898), p. 33-57.
(2) Bibl. nat., mss. fr. 18 et 19 *(Cat. des P. F., 2e partie, nos 141-142)*.



Fig. 11

LE MARIAGE DE LA VIERGE ET DE SAINT JOSEPH,
MINIATURE SIGNÉE DE JEAN DE MONTLUÇON
(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 438, fol. 74).

de Bretagne, vingt-trois histoires riches, sans compter les vignettes. Mais c'est une simple erreur qui pendant un temps rendit célèbre le nom de Jean Poyet : on lui attribuait à tort la paternité des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (1). Plus tard on reconnut que le véritable auteur de ces belles peintures était Jean Bourdichon (2). Je soulèverais sans doute l'indignation si je n'employais pas en parlant des *Heures d'Anne de Bretagne*, le plus populaire des livres enluminés, les ordinaires formules laudatives. C'est une œuvre hors ligne, un joyau inestimable, cela n'est pas douteux. Mais est-ce la faute de l'époque ou celle de l'artiste ? Toujours est-il qu'on n'y retrouve plus l'inspiration, le charme, la naïveté, la piété qui animent les productions des Jean Pucelle, des Jacquemart de Hesdin, des Pol de Limbourg. Ce n'est pas non plus la maîtrise de Jean Fouquet. Bourdichon eut pourtant un grand mérite : il donna un chef-d'œuvre

(1) Bibl. nat., ms. lat. 9474 *(Cat. des P. F., 2e partie, n° 178)*.

(2) M. André Steyert découvrit à Lyon en 1868 et publia en 1880 dans les *Nouvelles archives de l'art français*, 2e série, t. II (1880-1881), p. 1 à 11, une pièce émanée d'Anne de Bretagne et datée du 14 mars 1507 (1508), ordonnant de payer à « Jehan Bourdichon » une somme de 1.050 livres tournois, tant pour certains autres services que « pour le récompenser de ce que il nous a richement et sumptueusement historié et enlumyné unes grans Heures pour nostre usaige et service ». Jusque-là on avait pensé que l'illustration des *Heures d'Anne de Bretagne* était due à Jean Poyet, à cause d'un compte qui contient le passage suivant : « A Jean Riveron, escripvain, demourant à Tours, pour avoir escript à la main unes petites Heures, que ladicte dame a faict faire, à l'usage de Romme, et pour avoir fourni le vélin, xiiijc livres. 4 septembre 1497. — A Jehan Poyet, enlumineur et historieur, demourant audict Tours, la somme de sept vingt treize livres tournoys pour avoir faict esdictes Heures vingt trois histoire, riches, deux cent soixante unze vignettes et quinze cens verses. 29 août 1497. » — L'attribution semble inadmissible si l'on remarque que le volume enluminé par Jean Poyet était « unes petites Heures », et que les *Heures d'Anne de Bretagne* sont au contraire de très grand format.

en un temps où les miniaturistes n'en faisaient plus, et c'est une tâche plus difficile qu'on ne le croit que d'avoir du talent au milieu de la médiocrité générale.

Les bonnes miniatures sont rares, en effet, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe : aussi, toutes celles qui sont l'œuvre de véritables artistes se rattachant fatalement à l'école de Touraine, les attribue-t-on volontiers à Jean Bourdichon. M. Émile Mâle a cru reconnaître la main de ce peintre délicat dans plusieurs somptueux manuscrits de cette époque, et les arguments qu'il fournit à l'appui de sa thèse me paraissent sans réplique (1). Les peintures restituées par M. Mâle à Bourdichon sont celles des *Heures du roi Charles VIII* (2), des *Heures de Ferdinand, roi de Naples* (3) et d'un *Missel de Tours* (4). On pourra sans doute allonger cette liste. Dès maintenant je proposerai d'y joindre un charmant petit volume, fait pour un comte de Vendôme (5) : c'est un livre d'Heures, où l'on retrouve sans peine les Vierges et les vieillards observés dans les manuscrits mentionnés ci-dessus. Toutefois, pour ce dernier livre comme pour les autres, on ne saurait dire si l'on se trouve en présence d'œuvres personnelles de Bourdichon ou de travaux exécutés par ses élèves ou dans son atelier. Mais l'influence du maître est, en tout cas, si palpable, si évidente, qu'il est impossible, avec cette restriction, de ne pas souscrire aux conclusions de M. Émile Mâle.

Jean Bourdichon, qui naquit, croit-on, en 1457, était encore peintre officiel du roi en 1520. Il assista donc à la décadence complète de la miniature, bien que le

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, XXVII (1902), p. 185-203.
(2) Bibl. nat., ms. lat. 1370 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 177*).
(3) Bibl. nat., ms. lat. 10532 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 176*).
(4) Bibl. nat., ms. lat. 886 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 179*).
(5) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 417 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 239*).

XVIe siècle offre encore exceptionnellement de beaux spécimens de livres enluminés, tout aussi bien du reste que le XVIIe et le XVIIIe.

Vers le temps où mourait Fouquet, où Bourdichon naissait à la renommée, vivait à Bourges un peintre appelé Jean de Montluçon : il paraît avoir eu une certaine réputation, que ne justifie pas entièrement, il faut l'avouer, la seule œuvre qui nous soit restée de lui. En 1477, « Jehan de Molisson, peintre », faisait à Bourges, pour être mises aux quatre coins de la ville, quatre figures de Jean de Chalon, prince d'Orange, pendu la tête en bas comme « traistre et desloyal au roy. » On a publié quelques documents relatifs à cet artiste pour les années 1485 à 1492 (1). Enfin, nous possédons un livre d'Heures dont l'enluminure est certainement de sa main (2). Malgré quelques mutilations anciennes, le volume ne contient pas moins de vingt-neuf grandes miniatures et quarante-trois petites, sans compter les initiales ornées de figures au nombre de trente-et-une, et les douze grandes et douze petites miniatures du calendrier. Toutes ces peintures ne sont point comparables à celles des Fouquet et des Bourdichon ; mais l'une d'entre elles offre néanmoins un réel intérêt. Il est extrêmement rare, comme j'ai eu l'occasion de le constater, de voir des miniatures signées. Or, au fol. 74 de son livre d'Heures, Jean de Montluçon a représenté le mariage de la Vierge et de saint Joseph, et, content sans doute de son œuvre, jugeant en outre la place honorable, il a mis sur la bordure du vêtement du grand-prêtre officiant cette précieuse inscription : « Johannes de Montelucio

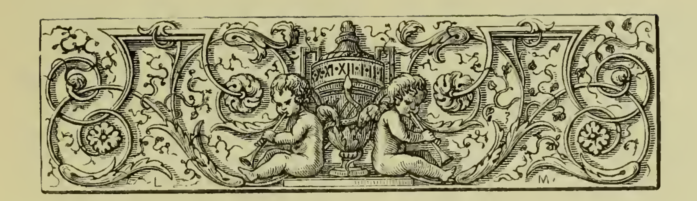
(1) Notamment dans *Archives de l'art français*, 2e série, t. Ier (1861), p. 238, 243-244.

(2) Bibl. de l'Arsenal, ms. no 438 *(Cat. des P. F., 2e partie, no 232)*.

me pinxit » *(fig. 11)*. La signature d'un enlumineur sur la miniature même est un fait presque unique en France au temps de Jean de Montluçon.

Pourquoi les bons peintres de manuscrits ont-ils été si modestes qu'ils n'ont pas voulu signer leurs tableaux ? Que n'ont-ils imité Jean de Montluçon, qui pourtant ne les valait pas ? L'histoire de l'art en France en eût été singulièrement éclairée. Malgré tout, nous connaissons les noms de plusieurs miniaturistes français qui furent certainement parmi les meilleurs, Honoré, Jean Pucelle, André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, Paul de Limbourg et ses frères, Jean Fouquet, Jean Bourdichon, et nous avons d'eux des œuvres dont l'origine semble indiscutable. Depuis cinquante ans on a donc fait un grand pas ; mais il reste encore bien à faire : car, à côté de ces artistes, il y en eut beaucoup d'autres, fort habiles aussi, que nous ignorons totalement.





CHAPITRE VI

INSTRUCTIONS ÉCRITES ET ESQUISSES DES MAÎTRES MINIATURISTES

Naguère encore on n'était pas éloigné d'admettre que les grands illustrateurs de livres avaient été, jusqu'à la veille de la Renaissance, des artistes isolés. L'un d'eux avait pu surgir tout à coup; il avait brillé un instant, produit un chef-d'œuvre, puis il était rentré dans l'ombre. Un autre astre plus lumineux s'était levé dans le ciel de l'art et s'était éteint à son tour sans laisser de trace. Aucun lien apparent ne semblait rattacher entre eux ces météores. La vérité est évidemment tout autre. Il y eut, certes, pendant le cours du moyen âge, des miniaturistes de génie dominant leur époque ; mais le lien qui unit tous les peintres de manuscrits existe réellement. On commence à l'apercevoir : il n'apparaîtra clairement que lorsqu'on aura réussi à déchirer le voile qui nous cache encore les mystérieux ateliers de nos vieux enlumineurs, à étudier l'organisation de ces

officines d'art et à reconnaître les rapports des maîtres avec leurs collaborateurs, valets ou apprentis.

Il n'est pas bien sûr que les pièces d'archives nous apportent jamais sur ces questions une lumière suffisante; mais, en revanche, les marges des manuscrits enluminés et les miniatures elles-mêmes sont là-dessus pleines de renseignements pour qui les étudie avec une attention patiente. Elles peuvent nous révéler bien des secrets et nous apprendre beaucoup de choses tant sur les ateliers que sur les méthodes de travail des enlumineurs.

Nous aurions le plus grand intérêt à connaître et ces méthodes de travail et le rôle des chefs d'ateliers ; mais c'est là une question qui n'a guère été étudiée jusqu'à présent. Il y a donc lieu de signaler certains documents iconographiques qui éclairent d'une lumière assez nouvelle les rapports des enlumineurs entre eux.

Les miniaturistes ont pu être et ont été souvent sans doute des peintres travaillant isolément; mais au moyen âge, comme à toutes les époques, il y eut des artistes plus habiles ou plus appréciés que leurs confrères qui reçurent des commandes en grand nombre. Ces commandes, ils ne pouvaient pas les exécuter toutes eux-mêmes; ils avaient des élèves ou des aides qu'ils chargeaient d'une partie de la besogne. Ce seraient donc là de véritables ateliers, dont les chefs devaient être à la fois des artistes et des entrepreneurs pour tout ce qui concerne la fabrication et l'ornementation d'un livre. Nous n'avons pas, il est vrai, de preuves authentiques de l'existence de ces ateliers. On voit bien des peintres, des tailleurs d'images, comme Jean Pucelle (1), par

(1) Voir : *Les livres d'Heures du duc de Berry*, par M. Léopold Delisle, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIX (1884), p. 284-285.







Fig. 13

Fig. 12

COMBAT DE MARIUS ET DE JUGURTHA
(Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 5077, fol. 175 vº).

Fig. 13

COMBAT DE CÉSAR ET D'ARIOVISTE
(Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 5077, fol. 206).

(Cliché communiqué par la *Revue Archéologique*).

exemple, ou André Beauneveu (1), payer leurs ouvriers ou recevoir de l'argent pour le leur transmettre ; mais aucun autre genre de document écrit n'a permis jusqu'ici, je crois, une affirmation plus précise. Cependant, l'hypothèse est si naturelle qu'elle paraît avoir été admise de tout temps sans qu'on l'ait jamais discutée. Il m'a semblé, en tout cas, que l'existence des ateliers, et même peut-être la division du travail dans ces ateliers, pouvaient être en partie prouvées à l'aide des documents iconographiques auxquels je viens de faire allusion et qui, jusqu'à ces derniers temps, n'avaient pas encore été remarqués.

On ne conçoit guère qu'un travail, quel qu'il soit, et le travail des miniaturistes en particulier, ait pu être exécuté sans une volonté dirigeante, sauf lorsque l'enlumineur recevait pour modèle un livre orné déjà de peintures, ce qui était, du reste, assez fréquent. Mais quand les miniatures ne devaient pas être de simples répliques, il était nécessaire que l'illustrateur fût capable de montrer certaines qualités créatrices, au moins dans la décoration des livres profanes. Cet illustrateur, s'il n'exécutait pas tout lui-même, devait certainement, pour guider le travail, donner des instructions verbales aux enlumineurs qu'il employait ; mais sur ce sujet nous ne savons rien et nous ne pourrons jamais rien savoir de précis.

Il leur donnait aussi des indications écrites, et là nous sommes heureusement mieux renseignés. Le maître écrivait ses instructions dans les marges mêmes des manuscrits, en regard de la place où devait être faite la miniature, ou bien encore dans le haut ou dans le bas des pages. Une fois le travail d'enluminure terminé, ces

(1) L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits,* t. Ier, p. 62, note 8.

notes, devenues inutiles, devaient disparaître sous le grattoir et la pierre ponce ou tomber sous le couteau du relieur. Beaucoup cependant ont subsisté par suite d'une négligence heureuse, et c'est ainsi que nous possédons sur les marges de nombreux manuscrits les notes qui ont servi de thème à l'illustration. M. Léopold Delisle en a signalé de très intéressantes il y a déjà longtemps (1). Depuis, en 1893, MM. Samuel Berger et P. Durrieu en ont publié de fort curieuses (2). J'en ai retrouvé, de mon côté, un assez grand nombre. On en découvrira bien d'autres, car elles sont extrêmement abondantes.

Ces notules sont particulièrement précieuses. Elles nous montrent le directeur de l'illustration donnant des ordres à ses collaborateurs artistiques et leur développant le programme qu'ils auront à remplir. Je suis convaincu qu'elles pourront aussi être utilisées avec fruit pour les études archéologiques. On y trouvera certainement des indications du plus haut intérêt sur le mobilier, le costume, etc. Dans les miniatures nous voyons bien des objets, des vêtements représentés, et nous trouvons d'autre part, soit dans les inventaires, soit dans des ouvrages, des noms qui semblent les désigner et que nous leur appliquons ; mais il entre parfois dans ces attributions une certaine part d'hypothèse. Quant aux manuscrits portant des notes pour l'illustrateur, ils ont cet avantage incontestable de nous montrer juxtaposés l'objet et le nom.

Malgré les notes très explicites du directeur de l'illustration il arrivait souvent que des enlumineurs traduisaient infidèlement la pensée de leur maître. Certains

(1) *Le Cabinet des manuscrits*, tome Ier, p. 491.

(2) *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 6e série, t. III (1893), p. 1-30.

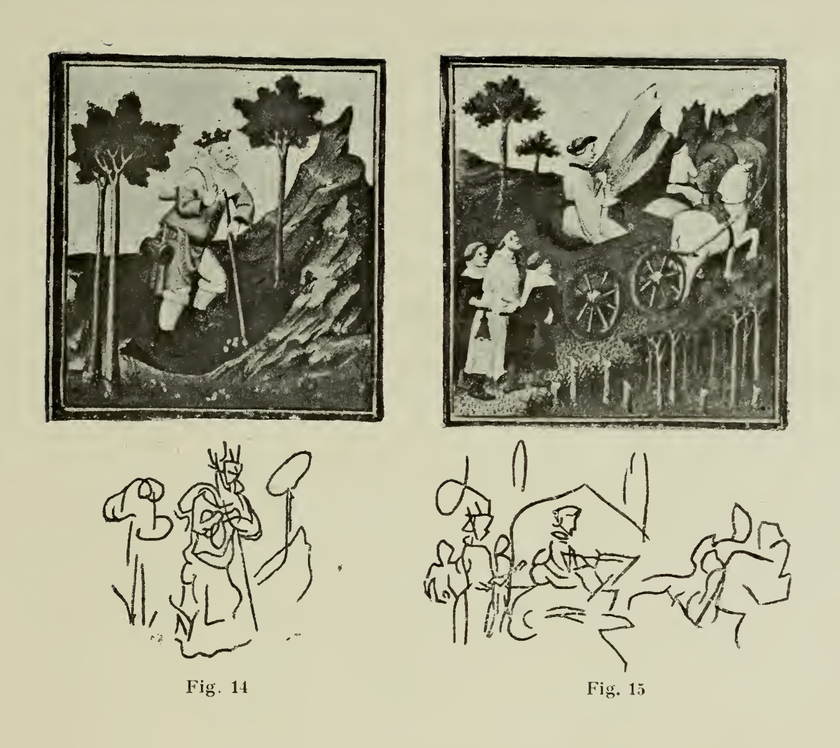


Fig. 14

PRUSIAS II, ROI DE BITHYNIE, EN MENDIANT
(Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 5193, fol. 212).

Fig. 15

PAUL-ÉMILE TRAÎNANT, ENCHAÎNÉS DERRIÈRE SON CHAR, PERSÉE, ROI DE MACÉDOINE, ET SES DEUX FILS
(Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 5193, fol. 213).

(Cliché communiqué par la *Revue Archéologique*).

chefs d'ateliers songèrent donc à avoir recours, pour guider leurs ouvriers, à des indications plus précises que les instructions écrites. Ils leur fournirent des modèles sous forme d'esquisses, dont beaucoup subsistent encore à demi effacées sur les marges des manuscrits enluminés. Ces esquisses, qui avaient passé jusqu'ici inaperçues (1), sont nombreuses ; mais la plupart du temps elles sont peu apparentes, et il faut examiner les marges avec la plus grande attention pour les découvrir. Toutes, en principe, devaient être anéanties. Aussi le nombre, dans chaque manuscrit, en est-il très variable, puisque cela dépend du plus ou moins de soin qu'on a apporté à les faire disparaître. Il est bien rare qu'elles n'aient pas subi un commencement de grattage. J'en ai observé pourtant qui sont absolument intactes et telles que les a vues le miniaturiste à qui elles devaient servir de guide.

Ces esquisses intactes, je les ai surtout rencontrées dans les marges des manuscrits dont le parchemin n'a pu supporter le frottement. Il est vraisemblable que celui qui était chargé d'effacer ces dessins s'est trouvé découragé quand il a vu que son grattoir et sa pierre ponce trouaient le parchemin ; il a mieux aimé laisser

(1) C'est dans une lecture faite le 11 mars 1904 à l'Académie des inscriptions et belles-lettres que j'ai signalé pour la première fois l'existence de ces esquisses, ou du moins que j'en ai parlé un peu longuement (Voir : *Académie des inscriptions et belles-lettres, Comptes rendus des séances de l'année 1904*, p. 121-132. Voir aussi, pour plus de détails, l'article que j'ai publié, sous le titre de *Les Esquisses des miniatures*, dans la *Revue archéologique*, 1904, t. II, p. 17-45); mais dès 1885 j'avais constaté la présence d'esquisses dans le manuscrit nº 588 de l'Arsenal. « Il est à remarquer, disais-je alors en décrivant ce volume, il est à remarquer qu'on voit encore sur un grand nombre de marges les dessins ou les ébauches de dessins qui ont servi de modèle au miniaturiste » (*Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, t. 1er (1885), p. 439-440).

subsister ces traces du travail primitif des peintres que de continuer à détériorer le manuscrit qui lui était confié. On peut admettre aussi qu'au moment où on les effaça les esquisses aient été entièrement invisibles. Peut-être, sous l'influence de causes que nous ignorons, ces dessins ont-ils reparu. L'action de l'air, s'exerçant pendant plusieurs siècles sur la matière qui a servi à les tracer, peut avoir produit des effets inattendus, des transformations que la chimie expliquerait. On aurait d'autant moins le droit de nier *a priori* ce phénomène que nous ignorons la composition exacte de la matière dont usaient les auteurs des esquisses.

Quoi qu'il en soit, les manuscrits qui portent sur leurs marges les esquisses des miniatures dont ils sont ornés se rencontrent très fréquemment. J'ai constaté la présence de ces intéressants dessins sur des volumes des XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles. L'usage des esquisses semble avoir été général de la fin du XIII[e] siècle au commencement du règne de Charles VII. Il est vrai que jusqu'à présent mes observations ont porté presque exclusivement sur les manuscrits à peintures qui se trouvaient plus naturellement sous mes yeux, c'est-à-dire sur ceux de la Bibliothèque de l'Arsenal ; mais j'ai pu y constater que beaucoup d'entre eux — et ils sont nombreux à l'Arsenal — sont encore pourvus de leurs esquisses. J'en signalerai quelques-uns : j'ai choisi de préférence des manuscrits connus.

Pour le XIII[e] siècle, je citerai le tome I[er] d'une belle *Bible française*, contenant de la Genèse au Psautier (1), un grand volume renfermant une traduction française de l'*Histoire de la guerre sainte* de Guillaume de Tyr, avec continuation (2), puis le recueil souvent étudié des

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 5056.
(2) *Ibid.*, n° 5220.

Poésies de Robert de Blois (1). — Pour le XIVe siècle, je puis mentionner, entre autres, une *Bible latine* complète en un volume (2), la *Bible française* très connue de Jean de Papeleu, exécutée en 1317 (3), un exemplaire du *Trésor* de Brunetto Latini (4), un volume copieusement illustré des *Romans de la Table Ronde* (5), et enfin un recueil des *Poésies* de Guillaume de Machault (6).

Je cite à dessein des Bibles et des manuscrits d'auteurs profanes, afin de montrer que les esquisses se rencontrent aussi bien dans les unes que dans les autres.

Pour la première moitié du XVe siècle, je signalerai : d'abord un grand et beau manuscrit des *Cas des nobles hommes et femmes* de Boccace (7), puis un remarquable exemplaire du *Trésor des histoires jusqu'à Jean XXII* (8), contenant plus de deux cents peintures. Il serait fastidieux de prolonger cette énumération ; mais je ne dois pourtant pas omettre de mentionner comme portant des esquisses, très soigneusement effacées il est vrai, mais visibles encore à quelques endroits, ce beau *Térence*, bien connu de tous ceux qu'intéressent les arts, qu'on appelait autrefois le *Térence de Charles VI* et qui a figuré dans la bibliothèque du duc Jean de Berry, à qui l'avait prêté le dauphin Louis, duc de Guyenne, frère aîné de Charles VII (9).

Je n'ai point encore exploré pour y rechercher les esquisses l'incomparable fonds de manuscrits à pein-

(1) Bibl. de l'Arsenal, n° 5201.
(2) *Ibid.*, n° 588 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 242*).
(3) *Ibid.*, n° 5059.
(4) *Ibid.*, n° 2677.
(5) *Ibid.*, n° 3482.
(6) *Ibid.*, n° 5203.
(7) *Ibid.*, n° 5193.
(8) *Ibid.*, n° 5077.
(9) *Ibid.*, n° 664 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 230 bis*).

tures de notre Bibliothèque nationale ; mais il n'est pas douteux que la moisson y sera abondante. On en peut dire autant de la collection du British Museum. Parmi les manuscrits qui, dans ce dernier dépôt, sont encore ornés de leurs esquisses, j'en signalerai deux seulement : le manuscrit Harley 616, et le Royal 18 D VIII. Ce sont deux volumes d'origine française et probablement parisienne, l'un du XIII[e] siècle, l'autre du XIV[e].

Le nombre des esquisses que j'ai observées et notées sur ces volumes et sur d'autres se monte à plusieurs centaines : je n'en puis donner ici que quelques spécimens.

Voici d'abord (*fig. 12* et *13*) deux scènes de bataille. La comparaison de la seconde miniature et de son esquisse (*fig. 13*) est assez instructive. Sans trop se préoccuper de la foule des combattants, le dessinateur avait figuré au premier plan un cavalier, Jules César, lancé au galop. Dans sa course, le général romain se soulève de la selle, son manteau flotte, tout son corps se porte en avant ; le cheval aussi est tout entier à l'action, sa croupe est tendue. D'un trait, le maître nous donne l'impression d'un violent mouvement. Considérons la miniature qui est sortie de ce dessin aujourd'hui à demi effacé : le cavalier combat, il est vrai, mais il est presque collé à sa selle, et, singulière anomalie, le cheval galope des jambes de devant, tandis que son arrière-train est au repos. — L'esquisse de la première miniature (*fig. 12*) ne pouvait guider l'enlumineur que pour le personnage du premier plan, et il a bien suivi l'indication donnée ; mais que dire de ce Prusias II, roi de Bithynie (*fig. 14*), portant un bissac sur l'épaule et un baril au côté ? Il marche en feignant de s'appuyer sur un long bâton ; mais, s'il s'y appuyait vraiment, le bâton glisserait vite dans sa main et viendrait le frapper au visage.



Fig. 16

SCÈNE DE LAPIDATION

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 588, fol. 366).

Fig. 17

SAINT PAUL DONNANT SON ÉPÎTRE AUX ÉPHÉSIENS

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 588, fol. 364).

(Cliché communiqué par la *Revue Archéologique*).

L'enlumineur n'a certainement pas compris l'esquisse. Dans cette esquisse, Prusias ne marche pas : ses bras sont croisés et s'appuient franchement sur le haut du bâton. Il fait une halte. — Paul-Émile, dans la miniature suivante (*fig. 15*), traîne, enchaînés derrière son char, Persée, roi de Macédoine, et ses deux fils.

Une scène de lapidation, exécutée au commencement du XIVe siècle (*fig. 16*), fournit un bon exemple de cette maladresse du geste qui est l'œuvre de l'enlumineur et non pas du chef d'atelier. L'esquisse nous montre le personnage de gauche dans une attitude parfaitement naturelle et juste. La jambe droite, la seule qui soit dessinée, la main gauche levée prête à lancer la pierre, le bras droit aidant à l'effort, tout nous paraît très heureusement combiné pour donner l'impression d'un geste violent. Qu'a fait de cela l'enlumineur ? Son personnage lève le bras si faiblement que la main atteint à peine le haut de sa poitrine : les pierres qu'il lance ne sauraient être bien dangereuses. Du reste, sa tête contournée ne lui permettrait pas de viser juste. Notons qu'il ne regarde point, comme on pourrait le croire, la main de Dieu sortant de la nuée. C'est le saint lapidé qui devrait lever les yeux au ciel ; mais, dans la position où il se trouve, il lui serait impossible de rien voir. Cette miniature et l'esquisse qui l'accompagne ne constituent pas une exception. On s'étonne de rencontrer si fréquemment dans les miniatures des personnages dont l'attitude, les gestes nous font sourire et nous donnent une idée bien désavantageuse du goût des enlumineurs du moyen âge. Il est permis de supposer que les chefs d'atelier ont été souvent les premiers à s'indigner de la façon barbare dont leurs esquisses étaient interprétées. — Sur la même planche, en bas, on voit saint Paul (*fig. 17*), qui tient élevé au-dessus de sa tête un « roole ». Le chef

d'atelier s'était contenté de dessiner ce long rouleau, qui figure l'épître aux Éphésiens : l'enlumineur a jugé bon d'y inscrire le nom de l'apôtre : *Pol.*

Une autre miniature (*fig. 18*) représente une barque contenant trois personnages. L'esquisse de la marge est, certes, bien sommaire ; mais si l'on considère la façon dont la voile se rattache au mât, on verra combien le dessin de l'esquisse est supérieur à celui de la miniature. — Au-dessous (*fig. 19*), Jonas est rejeté par la baleine, à côté d'une sorte de tour crénelée qui a la prétention de figurer Ninive.

C'est une esquisse assez finie qui nous montre (*fig. 20*) César recevant des Bellovaques les clefs de leur ville. — En bas est une petite miniature accompagnée de son esquisse (*fig. 21*) : elle représente le prophète Amos gardant ses brebis. Dans la miniature, nous avons un personnage d'âge indécis, la tête contournée, avec une main gauchement étendue. L'esquisse, si simple et si vivement enlevée, nous donne l'impression d'un vieillard pensif ; sa main droite est appuyée sur sa houlette, la gauche est posée sur son genou. Il ne lève point maladroitement la tête comme dans la miniature ; son attitude est bien celle de la méditation.

Les onze spécimens reproduits ici ne pourront donner qu'une idée assez imparfaite de ce que sont les esquisses, si nombreuses encore, qui ont échappé à la destruction. Quelque considérable que soit, d'ailleurs, le nombre des manuscrits portant des dessins de chefs d'atelier, il est certainement bien inférieur à celui des livres illustrés du moyen âge sur les marges desquels on découvre des traces de grattages profonds affectant exactement la forme du dessin des miniatures. Au bas des feuillets contenant ces miniatures le grattage et le ponçage ont été souvent poussés si loin que le parchemin, quand il

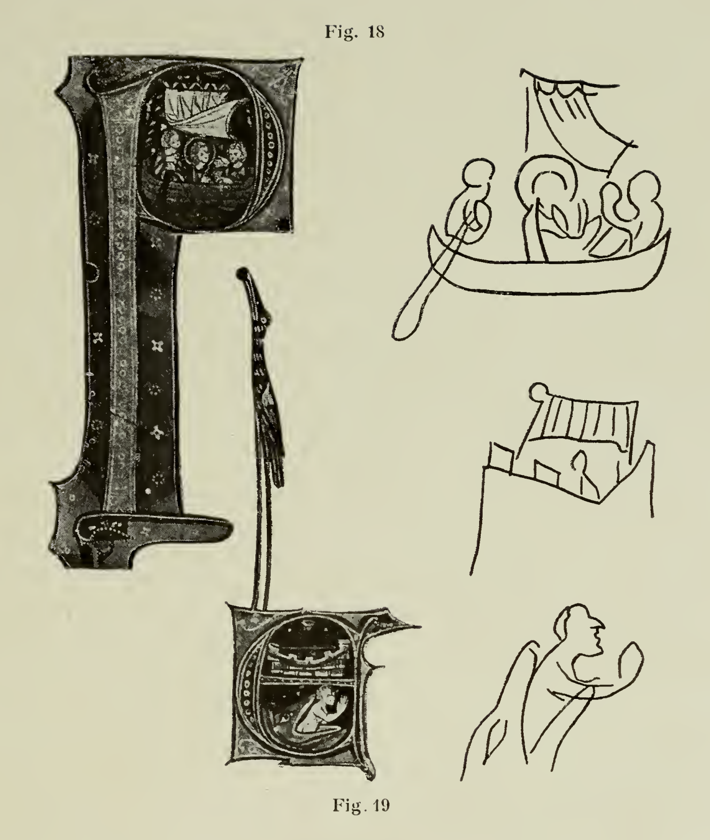


Fig. 18

SAINT PAUL DANS UNE BARQUE AVEC SILVAIN ET TIMOTHÉE
(Bibl. de l'Arsenal, ms, n° 588, fol. 369).

Fig. 19

LA BALEINE REJETANT JONAS DEVANT LES MURS DE NINIVE
(Bibl. de l'Arsenal, ms, n° 588, fol. 256).

(Cliché communiqué par la *Revue Archéologique*).

n'est pas troué, y est réduit à la moindre épaisseur qu'on pouvait lui laisser sans le détruire entièrement. C'est cette particularité que j'avais remarquée sur de nombreux volumes qui m'a amené à en rechercher les causes. Ces causes me semblent à présent évidentes C'est là que le chef d'atelier dessinait ses esquisses et indiquait aux enlumineurs la scène à représenter. C'est donc dans les marges, au-dessous ou à côté des miniatures, qu'il faut chercher la vraie disposition des scènes (1).

Si jusqu'à présent ces esquisses n'avaient point été remarquées, c'est vraisemblablement qu'on les avait prises pour des griffonnages insignifiants. On rencontre, en effet, quelquefois, en face des miniatures, d'informes dessins, œuvres d'enfants ou de propriétaires barbares qui se sont essayés à copier grossièrement la peinture qu'ils avaient sous les yeux. L'examen le plus superficiel permettra de reconnaître ces puérils croquis qui n'ont rien de commun avec l'art; il est donc inutile d'insister, on ne saurait s'y tromper. Quant aux esquisses, aux vraies esquisses, elles sont en général d'une main très ferme, très sûre d'elle-même. La plupart du temps ce ne sont, il est vrai, que des ébauches ou, comme dit Villard de Honnecourt, des « portraits legiérement ouvrés »; mais le dessin en est presque toujours supérieur à celui des miniatures. Ces esquisses sont de

(1) Ces esquisses des marges, si abondantes encore dans les manuscrits, peuvent parfois servir de témoins pour contrôler une provenance. Je citerai comme exemple deux miniatures aujourd'hui encadrées et conservées au musée du Louvre, auquel elles ont été données en 1885 par M. Jules Maciet (*Cat. des P. F., 1re partie, n° 27*). Toutes deux ont été arrachées anciennement du manuscrit 5077 de l'Arsenal. L'une d'elles, qui représente l'embarquement de saint Louis pour la croisade, a été coupée au fol. 365 v°. Au bas de la page, dans le manuscrit, on aperçoit encore quelques traces de l'esquisse qui a servi de modèle à la miniature du Louvre.

dimensions très diverses, à peu près égales aux peintures, plus grandes, plus petites, suivant la fantaisie du maître. Elles sont tracées soit à la pointe d'argent, soit au crayon, soit à l'encre, quelquefois même simplement à la pointe sèche.

La scène assez souvent n'est qu'ébauchée. Les têtes des personnages sont alors figurées par un simple ovale quand il s'agit des hommes, par une petite circonférence quand le dessinateur a voulu représenter des anges, des femmes ou des enfants. Parfois, suivant en cela une tradition qui nous est connue grâce au précieux album de Villard de Honnecourt, il construit les têtes sur un triangle (*fig. 14* et *15*), les corps sur un pentagone étoilé. La chevelure est indiquée par des oves, la barbe par des oves aussi, mais plus allongés. Les mains ne sont marquées que par un grossissement du bras. Le bas du corps, les pieds ne sont pas toujours esquissés. Quels que soient ces dessins, esquisses soignées ou simples ébauches, la sûreté du trait est la même. Les plis des vêtements sont souvent d'une élégance remarquable. Les poses des personnages sont en général plus naturelles que dans les miniatures; les diverses courbes du corps sont dessinées avec une justesse qui dénote de véritables artistes. Quant à ce que sera le fond du tableau, le dessinateur d'ordinaire ne s'en inquiète pas, il ne s'occupe que de la composition de la scène; cependant il figure quelquefois les rochers, les arbres, les monuments, les bateaux, les instruments, etc.

Ce n'est pas toujours à la même place qu'ont été tracées les esquisses. Au XIIIe siècle, je les ai observées dans la marge du côté, en face de l'endroit où devait être la miniature; mais dès le commencement du XIVe siècle et jusqu'au début du règne de Charles VII, on les trouve le plus souvent dans la marge du bas, même

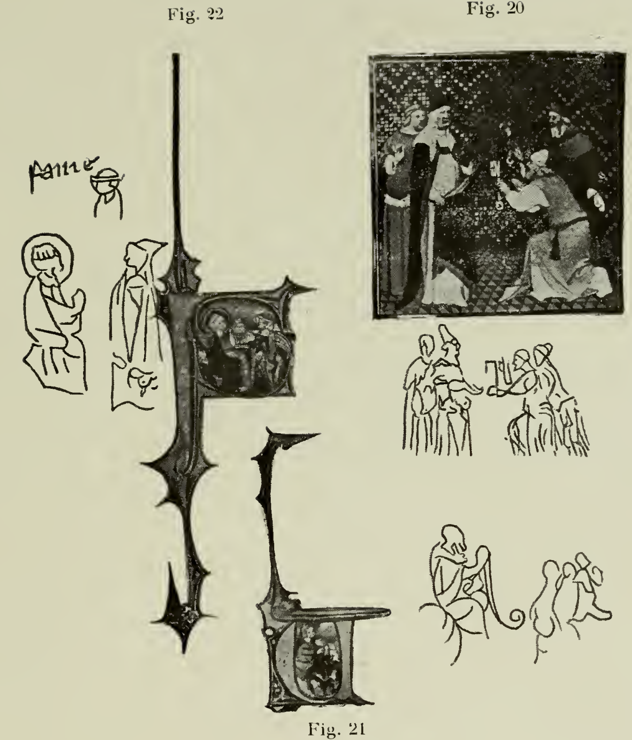


Fig. 20

LES BELLOVAQUES REMETTANT A CÉSAR LES CLEFS DE LEUR VILLE

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 5077, fol. 209 v°)

Fig. 21

LE PROPHÈTE AMOS GARDANT SES BREBIS

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 588, fol. 254 v°)

Fig. 22

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE ET ÉLECTE

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 588, fol. 380 v°).

(Cliché communiqué par la *Revue Archéologique*).

quand la miniature est au haut de la page. Pendant cette période il n'est pas rare de voir l'esquisse apparaître sous les ornements qui chargent la page dans le bas. Si l'on considère que c'est précisément au XIVe siècle que s'est généralisée la mode de décorer le bas des pages d'ornements plus larges que ceux des marges du haut et des côtés, il est une question qu'on est en droit de se poser. Cette habitude n'aurait-elle pas été motivée par le désir de cacher, en les couvrant de peintures, les parties grattées du parchemin? C'est là un petit problème que je n'ai pas la prétention de résoudre.

Je ne nie point que certaines esquisses ont été faites par l'enlumineur lui-même ; mais en beaucoup de cas le dessin de l'esquisse est si manifestement supérieur à celui de la miniature qu'on ne saurait attribuer l'une et l'autre à la même main. Au reste, il paraît bien qu'au moyen âge on se soit appliqué à distinguer le travail du maître et le travail des aides. Notre expression « fait de main de maître », que nous employons aujourd'hui d'une façon assez banale pour désigner tout ce qui nous semble remarquable, a eu sans doute jadis un sens plus précis, quand elle était appliquée aux œuvres de peinture. Guillaume de Machault en fournit un exemple assez curieux dans la description d'une chapelle décorée avec grand luxe :

En une chapelle moult cointe,
D'or et *de main de maistre pointe*... (1)

La supériorité de l'esquisse sur la miniature n'est pas, d'ailleurs, la seule preuve de l'intervention d'un maître dans l'illustration des manuscrits. Nous en avons de

(1) Guillaume de Machault dit encore (*Le livre du Voir-dit*, vers 3887-3888) :

Si attaingny une clavette
D'or et *de main de maistre faite*...

plus convaincantes. A côté des esquisses j'ai rencontré assez fréquemment des ordres écrits, des notes explicatives, qui n'auraient aucune raison d'être si l'enlumineur avait fait ses esquisses pour son propre usage. On ne se donne pas à soi-même des ordres écrits.

Je citerai quelques exemples de ces ordres ou de ces notes explicatives.

Dans un volume des premières années du XIVe siècle (1), en tête d'une épître de saint Pierre, on voit l'apôtre et son disciple (2). Le chef d'atelier, dans l'esquisse, a figuré le saint coiffé d'une tiare sans couronnes; mais comme il avait déjà, dans le cours du volume, esquissé plusieurs personnages portant un haut bonnet, il pouvait y avoir confusion. Il a donc écrit, au-dessus de la tête du saint, ce nom : *Pierre.*

Une autre miniature du même manuscrit représente saint Jean l'Évangéliste parlant à Électe *(fig. 22).* L'esquisse au crayon de la marge nous montre la femme coiffée d'un chaperon dressé sur la tête en forme de bonnet pointu, à peu près comme le saint Pierre de l'esquisse précédente. L'enlumineur eût pu être embarrassé. Fallait-il faire là un pape ou une femme? Le maître lui-même a senti que son esquisse était d'une interprétation difficile. Il dessina donc, au-dessus, une autre tête de femme, coiffée, non plus du chaperon à pointe, mais d'un molequin plat, avec la guimpe, la cornette et la mentonnière; et, pour que l'enlumineur n'eût plus aucune hésitation, il écrivit à côté de cette nouvelle esquisse explicative le mot : *fame.* L'enlumineur suivit docilement l'indication et copia l'esquisse nouvelle.

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 588 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 242*).
(2) Fol. 377 v°.

Nous trouvons dans un autre volume des preuves plus décisives encore. Le manuscrit est très connu : c'est une *Bible historiale*, que Jean de Papeleu acheva d'écrire, en 1317, dans le centre même de la production du livre à Paris, rue des Écrivains (1). Ce beau volume a appartenu au connétable Charles d'Albret, captal de Buch, tué à Azincourt. Il contient cent soixante-seize peintures de grande valeur : les esquisses qui ont servi de modèle aux enlumineurs y ont été effacées avec soin ; cependant vingt-quatre sont encore visibles. Il est probable que la plupart des esquisses étaient accompagnées d'instructions écrites du chef d'atelier : le couteau du relieur les a fait disparaître ou entièrement ou partiellement. Quelques-unes pourtant ont subsisté intactes. L'une d'elles nous fournit un texte intéressant (2); elle est ainsi conçue : « Daniel en vision, qui voit. j. home vestu de linge, saint d'une sainture d'or, *sicomme ilec en la paje.* » Ici le chef d'atelier ne se contente pas de donner une esquisse à l'enlumineur, il y joint une description écrite de la scène à représenter, et il ajoute : « Comme ici, dans la page. » Ce dernier mot mérite de retenir l'attention. Sans oser l'affirmer d'une façon absolue, j'incline à croire que le mot *page* est pris ici dans un sens particulier, dans le sens de dessin ou d'esquisse. Au moyen âge, *page*, *pagina*, a souvent voulu dire tableau, dessin. Du Cange en a cité des exemples, aussi bien que du mot *paginator* pris dans le sens de dessinateur (3).

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 5059. — « Anno Domini millesimo trecentesimo septimo decimo, hoc opus transcriptum est a Johanne de Papeleu, clerico, Parisius commoranti in vico Scriptorum, quem velit servare Deus, qui est retributor omnium bonorum, in secula seculorum. Amen. »

(2) Fol. 203 vº.

(3) J'avais pensé un instant que les termes *paignéres*, *paingnierres*, *paignéor*, *paingnéour*, *paingneur*, employés au moyen âge pour dési-

J'ai noté moi-même un certain nombre de textes où le sens de ces mots n'est pas douteux. J'ai eu aussi l'occasion de signaler l'usage qu'on a fait, au XIV[e] et au XV[e] siècle, du mot *paginæ* pour désigner les grandes peintures à pleine page qu'on voit fréquemment au canon des Missels (1). Dans d'autres textes, les *pages*, *paginæ*, sont des cartes à jouer (2) ou des dessins et plans d'architectes (3). Enfin, dans d'autres encore, on voit clairement distinguer le *peintre* du *dessinateur* par l'emploi des termes *pictor* et *paginator* (4).

Au reste, il est difficile d'imaginer un art exercé sans le concours d'un maître, quel que soit le nom sous lequel celui-ci ait été désigné; et l'usage des esquisses est sans doute aussi ancien que la peinture elle-même. En tout cas, dès le haut moyen âge, en face de la place réservée pour les initiales d'or et de couleur, on voit souvent dans la marge la lettre qui doit être faite. Ces lettres-modèles sont généralement minuscules; mais avec un peu d'attention on les découvrira dans un très grand nombre de manuscrits. Quelquefois même, quand il s'agit de grandes lettres devant contenir un ornement, le chef a esquissé à côté de la lettre la forme générale de cet ornement. Ces habitudes étaient universelles. Or, si

gner, soit le peintre, soit le dessinateur, avaient pu être formés sur *paginator*, *paginatorem*; mais cette origine est trop incertaine pour être proposée.

(1) *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, année 1904, p. 162-163.

(2) « Paginæ, folia lusoria, ni fallor. *Ludus ad paginas*, nostris *Jeu de cartes* » (Du Cange, au mot *Pagina*).

(3) « Pageramentum [Paginamentum (?)], linearis adumbratio, descriptio, gall. *Dessein* » (Du Cange, au mot *Pageramentum*).

(4) Jean Busch, dans son *Chronicon Windesemense* (liv. II, chap. XLIII), cite un religieux de son couvent, nommé Henri Mande, qui était infirme et qui, pendant trente ans, fut « magnarum litterarum Missalium, Bibliæ et librorum cantualium optimus *pictor* et *paginator* ».

l'on songe qu'à l'époque romane les premières illustrations des manuscrits ont été les lettres ornées, que ces lettres ont ensuite contenu de véritables miniatures, et que c'est en somme assez tard que les miniatures ont commencé à s'évader de la lettre pour former des petits tableaux indépendants, on comprendra qu'il a dû sembler tout naturel aux chefs d'atelier d'esquisser dans les marges les scènes qui devaient faire le sujet des illustrations. Ils n'ont fait que suivre la tradition de ceux qui dirigeaient le travail des enlumineurs d'initiales et des rubricateurs.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette question ; mais ce qui précède suffira peut-être à montrer qu'on ne se trompait point quand on parlait des ateliers de miniaturistes. Comment étaient organisés ces ateliers? Nous n'en savons rien encore. Le seul point qui semble bien établi, c'est qu'il y eut des groupements d'enlumineurs, auxquels un dessinateur préparait la besogne. Et ceci nous explique pourquoi en de détestables miniatures on peut rencontrer une excellente ordonnance des scènes. C'est là encore la cause des inégalités qu'on constate très fréquemment dans l'exécution des miniatures d'un même manuscrit. De fort mauvais enlumineurs ont souvent travaillé sur des esquisses de maîtres. Il serait donc tout à fait injuste d'attribuer au maître lui-même des œuvres médiocres, qu'il eût probablement désavouées, mais dont il n'avait dû en tout cas fournir que le modèle.





CHAPITRE VII

DESSINATEURS ET ENLUMINEURS, MODÈLES ET COPIES, MINIATURES RETOURNÉES, SCRIBES ET MINIATURISTES

Que tous les bons dessinateurs aient été peintres, rien ne semble moins douteux : il n'est pas aussi certain que tous les enlumineurs aient été capables de composer une scène. A coup sûr, le peintre dessinait et appliquait les couleurs ; mais peut-être, au moyen âge comme de nos jours, l'enlumineur n'était-il souvent qu'un ouvrier d'art chargé de colorier, sans plus, les dessins du peintre. Beaucoup d'artistes, en tout cas, sont qualifiés *peintres et enlumineurs.* D'autre part, on voit fréquemment des peintres confier à des ouvriers spéciaux l'enluminure de livres dont ils ont reçu la commande. Il y a de nombreux exemples de ces colla-

borations (1); mais les manuscrits enluminés n'offrent pas toujours des signes permettant de discerner le travail du maître et le travail de l'aide. C'est dans les dessins au trait, les « portraits d'encre », comme on disait au temps de Charles VI (2), ou dans les dessins légèrement teintés, et non pas dans les miniatures où flamboient l'or et les couleurs vives, qu'apparaît sans altération l'art précis, classique, j'allais dire antique, des maîtres peintres du moyen âge. Avant la seconde moitié du XIVe siècle ces dessins sont presque rares. Jusque-là le goût public s'accommodait mal des œuvres simples : il y fallait le clinquant des couleurs. Quelquefois cependant, pour sa propre satisfaction peut-être, un artiste supérieur faisait un tableau sobre et n'y laissait pas ajouter l'éclat des ors, des bleus et des rouges. J'en donne ici un spécimen *(fig. 23)* : c'est une saisissante représentation des trois morts et des trois vifs (3). Aucune main étrangère n'y a collaboré, et je n'hésite pas à voir là le travail d'un maître. Celui qui l'exécuta était évidemment capable de guider d'autres artistes et de leur fournir des esquisses.

Ces esquisses n'étaient point toutes dessinées sur les marges des manuscrits. Certaines peintures expo-

(1) Je ne citerai que le suivant : « 5 juin 1447. A Bertholomieu de Clerc, peintre dudit seigneur [le roi René], le Ve jour dudit moys, la somme de dix florins six gros en six escuz d'or neufz, pour certaines lettres d'or faictes par ung enlumineur d'Avignon en unes Heures dudit seigneur ». — « Juin 1447. A Bertholomieu, paintre, pour avoir fait enluminer les Heures du roy... » *(Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, publiés par A. Lecoy de La Marche, Paris, 1873, p. 173).

(2) Sur les « portraits d'encre », voir : *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1904, p. 147-148, et *Revue archéologique*, 1904, t. II, p. 21-22.

(3) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 3142, fol. 311 v°.



Fig. 23

LES TROIS MORTS ET LES TROIS VIFS

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 3142, fol. 311vo).



Fig. 24

SAINT PIERRE ET SAINT PAUL CAUSANT ENSEMBLE

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 1181, fol. 231).



Fig. 25

SAINT PIERRE ET SAINT PAUL SE TOURNANT LE DOS

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 414, fol. 125).

sées pendant des siècles à un frottement énergique ont eu leurs couleurs entièrement enlevées, et sur le parchemin apparaît aujourd'hui l'esquisse primitive. Dans ce cas, l'enlumineur a donc d'abord travaillé directement sur une esquisse, puis, après avoir appliqué les couleurs, il a dessiné sur ces couleurs séchées les divers contours des personnages et des objets, les détails du visage, les plis des vêtements. Des exemples de ce même procédé nous sont encore fournis par les manuscrits dont l'illustration n'a pas été achevée : ils sont très nombreux. On voit, aux endroits où devaient être faites les miniatures, des dessins, le plus souvent à l'encre, qui n'ont encore reçu aucune application de couleurs (1).

Dans d'autres miniatures, la couleur enlevée, il ne reste plus rien que le parchemin nu sans aucune trace de dessin. Il semble bien qu'en ce cas l'enlumineur n'a pu être guidé dans son travail que par un modèle placé sous ses yeux. Ce modèle a dû souvent être fait sur des feuilles séparées. D'ailleurs, la pensée de se servir de ce dernier procédé a dû si naturellement se présenter à l'esprit qu'on s'expliquerait difficilement qu'il n'ait pas été employé. Jusqu'à preuve du contraire, nous pouvons donc supposer que les auteurs des grandes miniatures à pleine page, qui sont de véritables tableaux, ont usé

(1) On peut signaler comme de bons spécimens de ces volumes inachevés dans lesquels l'esquisse était faite à la place que devait occuper la miniature : un fragment de la *Bible* glosée en français de Jean de Sy, du milieu du XIVe siècle (Bibl. nat., ms. fr. 15397, *Cat. des P. F., 2e partie, no 33)*, un *Livre des propriétés des choses* de Barthélemy l'Anglais, traduit en français par Jean Corbichon, de la seconde moitié du XVe siècle (Bibl. nat., ms. fr. 22532, *Cat. des P. F., 2e partie, no 148)*, et un exemplaire du *Livre du roi Modus et de la reine Ratio*, de la fin du XVe siècle (Bibl. de l'Arsenal, ms. no 5197).

de modèles dessinés sur des feuilles volantes (1) ou sur des carnets du genre de ceux que M. Julius von Schlosser a récemment signalés (2).

C'étaient là, en somme, de véritables cartons, comme ceux dont on s'est sans doute toujours servi pour les peintures à fresque, pour les tapisseries et pour les vitraux. En tout cas, il ne me semble pas douteux que ces modèles sur feuilles, ces cartons ont été en usage pour l'exécution des miniatures qui devaient être reproduites à très grand nombre, comme celles qui illustraient les livres d'Heures. J'ai pris au hasard trois de ces livres d'Heures manifestement sortis du même atelier (3). Toutes les peintures dont ils sont ornés (ce ne sont pas des chefs-d'œuvre) ont été copiées sur des modèles-types, modèles quelquefois différents mais toujours dessinés par le même maître. Deux peintures relatives à David méritent d'être remarquées. Dans l'un des livres d'Heures, le plus grand, l'enlumineur a reproduit en haut l'un des modèles qu'on lui avait donnés, Samuel sacrant David, et dans la miniature du bas il a placé David tuant Goliath (4). L'illustrateur du second manuscrit ayant un espace plus restreint à sa disposition, car le manuscrit est plus petit, s'est contenté de repro-

(1) L'usage des « patrons » ou « pourtraits », c'est-à-dire des modèles dessinés, a été certainement général au moyen âge. Dans la querelle qu'ils eurent à Poitiers, en 1398, avec un autre peintre nommé Jean de Hollande, querelle qui amena la mort de l'aide de ce dernier, Jacquemart de Hesdin et son beau-frère Jean Petit étaient accusés par leur confrère de lui avoir volé ses couleurs et ses « patrons ». Voir : P. Guérin, *Archives historiques du Poitou,* t. XXIV, p. 299.

(2) *Vademecum eines fahrenden Malergesellen*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXIII, fascicule 5 (Vienne, 1903), p. 314-326.

(3) Bibl. de l'Arsenal, mss. n°s 414, 1176, 1181.

(4) Ms. n° 1181, fol. 187.

duire la mort de Goliath, c'est-à-dire le plus petit modèle (1). Sauf quelques différences dans le fond du tableau, la scène est identique quant au dessin, les couleurs seules varient dans les deux miniatures. On ne peut pas dire que l'une a servi de modèle à l'autre ; elles ont été exécutées d'après un modèle unique.

Une autre miniature, dans deux de ces livres d'Heures, représente saint Pierre et saint Paul; elle se trouve aux antiennes et oraisons des saints. Le modèle était sur deux feuilles : saint Pierre sur l'une, saint Paul sur l'autre, afin qu'on pût représenter chaque apôtre séparément quand il y avait lieu de le faire. Mais, prévoyant qu'on aurait à les réunir, le dessinateur les avait figurés dans une pose qui, en les plaçant d'un certain côté, permettait de leur donner l'aspect de deux personnes causant ensemble. Ici on devait les réunir. L'un des enlumineurs a bien placé correctement ses personnages qui sont tournés l'un vers l'autre (*fig. 24*) ; mais le second miniaturiste a, par inadvertance, changé de place ses modèles, si bien que saint Paul penche la tête comme pour parler, mais il tourne le dos à saint Pierre qui lui rend la pareille (*fig. 25*). Les méprises de ce genre sont nombreuses. Il y en a de plus répréhensibles, car les enlumineurs ne se sont pas toujours piqués d'être grands clercs.

Certains illustrateurs n'hésitent pas à recopier plusieurs fois un modèle dans le même volume à quelques pages de distance (2). D'autres vont plus loin

(1) Ms. n° 1176, fol. 76.

(2) Les premiers imprimeurs n'ont point rompu, on le sait, avec cette tradition. Il n'est pas rare de voir dans les incunables une gravure reparaître à des espaces rapprochés, quelquefois même, dans les volumes in-folio, à des pages se suivant immédiatement.

encore : ils reproduisent la même miniature à plusieurs exemplaires dans la même page ; mais dans ce cas les couleurs sont changées d'une image à l'autre (1).

Nous sommes naturellement portés à considérer presque toutes les miniatures de nos manuscrits comme des œuvres entièrement originales. Or, il est vraisemblable, au contraire, que bon nombre de ces petits tableaux ne sont que des travaux de seconde main, exécutés d'après des dessins dont la plupart sont aujourd'hui perdus. Ce que j'avance ici pourra peut-être causer quelque étonnement, car je crois bien que c'est la première fois que cette opinion est émise. Certes, on n'ignorait pas que les enlumineurs avaient copié volontiers des peintures antérieures ; mais je dois donner les raisons qui me font penser que bien des miniatures ont été faites à l'aide de simples modèles dessinés. En examinant minutieusement les illustrations de manuscrits du moyen âge, même des plus beaux, on n'est pas peu surpris de constater que certaines images y sont retournées. Cette anomalie est surtout visible quand l'artiste a représenté un personnage agissant : c'est souvent la main gauche qui joue le rôle de la droite, et réciproquement. On voit, par exemple, un scribe tenant le grattoir dans sa main droite, écrivant de la main gauche et traçant ses lettres de droite à gauche. Si l'on a bien pu par hasard figurer un scribe gaucher, il n'est vraiment pas possible d'admettre que ce scribe ait copié un livre de langue latine ou française en commençant ses lignes à droite : c'est pourtant le cas de certains copistes qu'on voit représentés dans les manuscrits. J'ai fait reproduire ici une miniature (*fig. 26*) qui sert de frontispice à un bel exemplaire du *Miroir historial* de Vincent

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 702 (XIVe siècle), fol. 290.

de Beauvais, traduit en français par Jean du Vignay (1). Elle nous montre à gauche saint Louis et Vincent de Beauvais, à droite la reine Jeanne de Bourgogne et Jean du Vignay. M. Léopold Delisle, qui a savamment étudié ce volume (2), pense que c'est l'exemplaire même qui fut offert, en 1333, par le traducteur à Jeanne de Bourgogne, femme de Philippe VI. Ce serait donc là un livre de grand luxe, destiné à la reine de France. Or, que voyons-nous sur le frontispice ? Des images retournées.

Il m'a semblé intéressant de donner ici la reproduction de la miniature telle qu'elle nous apparaît dans le volume (*fig. 26*), et de mettre au-dessous, rétablis d'après la miniature, les modèles qui ont dû servir à l'enlumineur. Dans la miniature achevée, à gauche, Vincent de Beauvais reçoit de saint Louis l'ordre de composer ses *Miroirs*. Il a déjà écrit et s'apprête à continuer, mais dans quelle étrange position ! La main droite est levée, et c'est la gauche qui tient la plume sur le livre (3); l'encrier est placé aussi à gauche. Jamais écrivain n'a

(1) L'auteur de ce frontispice est beaucoup plus habile que les enlumineurs qui ont exécuté les autres miniatures du volume.

(2) *Gazette archéologique*, année 1886.

(3) L'instrument que Vincent de Beauvais a dans la main semble plutôt une plume qu'un grattoir. La même scène a été reproduite assez souvent. Dans le *Miroir historial* du roi Jean (Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 5080, fol. 1), Vincent de Beauvais tient à la vérité un grattoir; mais Jean du Vignay écrit, dans une position normale, avec une plume très soigneusement dessinée. Dans le *Miroir historial* de Louis, duc d'Orléans (Bibl. nat., ms. fr. 313, fol. 1), Vincent de Beauvais écrit avec une plume assez semblable à celle que nous voyons ici, et il tient le grattoir de la main gauche. Le frontispice du ms. fr. 312 de la Bibliothèque nationale nous montre un personnage suivant sur son livre avec un grattoir; mais le livre est posé sur un pupitre, non sur une planche à écrire, et il n'y a pas d'encrier.

pu adopter une telle attitude. Qu'on retourne la miniature, et tout reprend sa place (*fig. 27*). Les huissiers d'armes brandissent, il est vrai, leur bâton de la main gauche dans l'image rétablie ; mais le geste ainsi fait n'a rien de bien choquant.

Quoi qu'il en soit, l'anomalie est plus frappante encore dans le second compartiment de la miniature, qui nous montre Jean du Vignay traduisant, sur l'ordre de la reine Jeanne de Bourgogne, l'ouvrage de Vincent de Beauvais. Là, Jean du Vignay a mis à sa droite l'original latin et il transcrit sa traduction sur un livre placé à sa gauche, ce qui serait assez incommode. Sa main droite est posée sur le volume dans lequel il écrit, et c'est de la main gauche qu'il tient la plume. Bien plus, la page de droite est entièrement écrite et il n'a encore tracé que deux lignes de la page de gauche. Jamais, pas plus au moyen âge que de nos jours, les choses ne se sont passées ainsi : on a toujours écrit la page de gauche avant la page de droite, placé la main gauche sur son livre et tenu la plume de la main droite (1). Retournons l'image : tout rentre dans l'ordre et les positions redeviennent naturelles (*fig. 28*). Dans cette seconde miniature toutefois, l'encrier est figuré au bas de la planche à écrire et se trouverait à gauche dans l'image rectifiée; mais il est certain que sur le modèle l'encrier n'était pas à cet endroit. Il est facile de constater qu'il a été ajouté après coup dans la miniature. La place ordinaire de l'encrier était le coin droit du haut de la planche à écrire: je l'y ai fait figurer sur le modèle reconstitué (*fig. 28*).

Les exemples de ces images retournées sont assez

(1) Il y a dans le manuscrit d'autres scribes représentés, notamment aux fol. 17, 162, 304 v°: tous sont dans une position normale.

Fig. 26

A gauche : SAINT LOUIS ET VINCENT DE BEAUVAIS

A droite : LA REINE JEANNE DE BOURGOGNE ET JEAN DU VIGNAY

Disposition de la miniature originale

(Bibl. nat., ms. fr. 316, fol. 1).



Fig. 27

Modèle présumé de la miniature ci-dessus.



Fig. 28

Modèle présumé de la miniature ci-dessus.

nombreux pour que notre défiance s'en trouve augmentée quand il s'agit d'attribuer à tel ou tel maître les illustrations d'un livre. Qu'il ait composé les scènes des miniatures, qu'il en ait fourni les modèles, je n'y contredis point; mais qu'il ait, dans tel volume que nous avons sous les yeux, dessiné lui-même et directement les sujets, qu'il y ait surtout de sa propre main appliqué les couleurs, c'est ce qu'il semble bien difficile, sinon d'admettre, au moins de prouver.

Maintenant, par quel procédé l'enlumineur de seconde main, l'opérateur, a-t-il retourné les images en les reportant sur le manuscrit qu'il devait illustrer? Il semble assez difficile de faire un choix parmi les hypothèses qui se présentent naturellement à l'esprit. Dans le dernier chapitre de cet ouvrage, j'en indiquerai cependant une qui me paraît très vraisemblable. En tout cas, ce qu'on peut dire avec certitude, c'est que le dessinateur avait donné un positif et que l'enlumineur en a fait un négatif. Une telle négligence ne saurait causer beaucoup d'étonnement : on sait combien sont abondantes à certaines époques les gravures présentant le même défaut.

Les esquisses des marges, les dessins ou patrons faits sur feuilles volantes ou dans des carnets n'étaient pas les seuls modèles dont se servaient les enlumineurs. Beaucoup se contentaient de copier les illustrations d'un autre manuscrit, quelquefois d'un manuscrit très ancien. M. Maurice Prou a signalé jadis (1) un curieux spécimen de ces copies faites après un long intervalle. Il s'agit de deux volumes contenant des privilèges royaux concédés à l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs

(1) *Revue de l'art chrétien*, t. XXXIII (1890), p. 122-128.

à Paris. L'un a été exécuté entre 1067 et 1079 : il renferme d'intéressants dessins au trait. Dans le second manuscrit, qui peut être daté de 1250 environ, se voient des peintures dont les scènes rappellent à tel point les dessins du XIe siècle qu'on doit supposer que ces dessins leur ont servi de modèle. Mais dans ce cas le miniaturiste a interprété plutôt que copié les scènes qu'il avait sous les yeux.

Il n'en est pas de même quand l'enlumineur reproduit une miniature contemporaine. Là, très souvent, il copie servilement le modèle, et il n'est pas toujours facile de discerner l'illustration originale de la réplique. On peut cependant établir la filiation quand l'une des miniatures a conservé son esquisse marginale. Dans un bel exemplaire des *Cas des nobles hommes et femmes* de Boccace (1), le miniaturiste a représenté Paul-Émile traînant derrière son char de triomphe le roi de Macédoine, Persée, et ses deux fils chargés de chaînes (2). Au bas de la page qui contient la miniature (3) se voit l'esquisse qui a servi de modèle, esquisse ébauchée, à demi effacée, mais qui n'en indique pas moins l'allure générale de la scène. Vers la même époque, un autre enlumineur, d'un talent très médiocre, ayant à figurer le triomphe de Scipion l'Africain à sa rentrée dans Rome, ne se donna point la peine de composer ou de

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 5193.

(2) Le texte porte : « Emilius donques pour ceste victoire ordonna son triumphe ; et devant le cheriot du grant triumphe alèrent le roy Persa avec ses deux enfans, tous trois liez de chaynnes de fer comme chetifs prisonniers et doulans. » Dans la miniature, Persée et ses fils sont derrière le char et non devant, mais la faute n'en est pas à l'enlumineur : c'est à son maître, le dessinateur, que l'erreur est imputable, ainsi qu'on peut le voir en examinant l'esquisse de la figure 15.

(3) Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 5193, fol. 213.

faire composer par son dessinateur une scène nouvelle : il copia délibérément la miniature que je viens de citer (1). Peut-être en a-t-il été fait d'autres copies, qu'on retrouverait en certains manuscrits du commencement du XVe siècle, mais la miniature pourvue de son esquisse (*fig. 15*) est bien le prototype de ces scènes de triomphe.

D'autres signes peuvent encore aider à distinguer les peintures primitives des répliques qui en ont été faites. Lorsque, par exemple, les rubriques des chapitres sont suivies de ces mots : « Hystoire plainne » ou « Hystoire simple » (2), comme cela se voit dans le *Miroir historial* du roi Jean (3), ou bien lorsqu'un scribe mal avisé a pris pour des rubriques et reproduit comme telles des notes pour l'enlumineur, il est très probable que les miniatures du manuscrit ne sont que des copies.

Toutefois il convient de faire à ce sujet certaines réserves. Des manuscrits originaux peuvent porter des rubriques qui ont été écrites à bon escient : elles étaient destinées à servir de guide aux artistes et peut-être aussi à constituer les légendes des miniatures. Un des plus curieux spécimens de ces légendes se trouve dans le manuscrit de *Dina et Calila*, traduit en latin par Raymond de Béziers pour être offert, en 1313, à Philippe le Bel (4). Au-dessus de chaque peinture, on lit, en lettres rouges, une description de la scène. En marge du fol. 96vo, le reviseur du manuscrit, peut-être l'auteur lui-même, a d'une fine écriture tracé ces mots : « Ista figura male est

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. no 5077, fol. 152.

(2) Les miniaturistes entendaient par *Histoires pleines* les miniatures qui occupaient toute la largeur d'une page, et par *Histoires simples* celles qui n'occupaient que la largeur d'une colonne.

(3) Bibl. de l'Arsenal, ms. no 5080.

(4) Bibl. nat., ms. lat. 8504 (*Cat. des P. F.*, *2e partie, no 15*).

facta ». En effet, l'illustrateur s'est trompé : il n'a pas suivi l'indication de la légende. Ce livre de *Dina et Calila* présente encore une particularité intéressante. En tête du volume, plusieurs peintures ont été, au temps même de Philippe le Bel, exécutées sur des feuilles séparées et collées ensuite aux endroits laissés blancs pour cet usage ; puis, quand elles ont été placées, les ornements accoutumés ont été dessinés et peints directement sur le parchemin de la page autour des miniatures. Ce procédé n'a jamais été très employé ; mais au XIVe siècle il est tout à fait exceptionnel. Plus tard, vers la fin du XVe siècle, on rencontre des manuscrits qui sont entièrement illustrés à l'aide d'images faites sur des morceaux carrés de parchemin ou de papier (1). Dans ce cas, le scribe ne se contente pas d'expliquer longuement les sujets des miniatures, il indique encore l'ordre dans lequel il faut les ranger et la place que chacune d'elles doit occuper.

De ce qu'on connaît le manuscrit qui a servi de modèle au copiste, on ne devra pas toujours conclure que c'est ce même manuscrit qui fatalement a servi aussi à l'enlumineur : on constate, en effet, assez souvent que le texte du volume pris pour type est identique au texte du manuscrit copié et qu'il y a au contraire dissemblance absolue entre les miniatures des deux manuscrits. D'autres fois, certaines peintures ont été copiées sur celles du livre-type et de nouvelles « histoires » ont été ajoutées dans le volume nouveau. J'ai signalé naguère à la Société des Antiquaires de France (2) un manuscrit du XIIIe siècle, orné de vingt-cinq peintures, qui

(1) Notamment le ms. de l'Arsenal nº 2329, qui contient une copie de *l'Enseignement de vraye noblesse.*

(2) Séance du 28 décembre 1904.

porte des notes donnant des indications pour trois nouvelles miniatures à faire dans la copie. L'exemplaire qui est sorti de celui-ci doit donc vraisemblablement contenir vingt-cinq miniatures copiées sur celles du manuscrit original et trois qui sont de la composition d'un autre enlumineur.

Ce sont là évidemment des remarques bien subtiles. Il ne m'a pourtant pas semblé inutile de les exposer : elles nous montrent, en effet, avec quelle facilité les miniaturistes et en général les artistes du moyen âge ont usé, sans que jamais personne de leur temps ait songé à s'en étonner, de procédés que nous considèrerions aujourd'hui comme peu délicats et dignes de plagiaires.

Avant d'abandonner ce sujet, où il y aurait tant à dire encore sur les rapports des enlumineurs entre eux, je parlerai brièvement d'une question qui a soulevé quelques controverses. Les uns ont avancé que scribes et miniaturistes devaient être confondus, que c'était généralement la même main qui avait écrit le volume et qui l'avait illustré. D'autres ont soutenu qu'il y avait toujours distinction absolue entre les copistes et les enlumineurs, que, d'ailleurs, les uns et les autres appartenaient à des corporations différentes. Des deux côtés, il me semble, on n'a ni tout à fait tort, ni tout à fait raison. C'est affaire de temps et de lieu. Il est évident que Jean Pucelle, Jacquemart de Hesdin, les frères de Limbourg, Jean Fouquet, Bourdichon et bien d'autres ont été exclusivement des peintres. Mais si l'on remonte très haut dans le moyen âge, on ne peut guère douter qu'il y ait eu dans les monastères des religieux également habiles à manier la plume et le pinceau. Plus tard il y eut encore, principalement dans les petites villes, des fabricants de livres, non sans talent, qui faisaient toutes les besognes et qui étaient en même temps copistes,

dessinateurs, enlumineurs, relieurs et libraires. On voit quelquefois un de ces entrepreneurs déclarer dans l'explicit que c'est lui qui a écrit, enluminé et relié le volume qu'il termine. Au contraire, à une époque plus moderne, quand les spécialités se sont nettement divisées, il n'est pas rare qu'un assez grand nombre de personnes concourent à l'exécution d'un manuscrit enluminé (1).

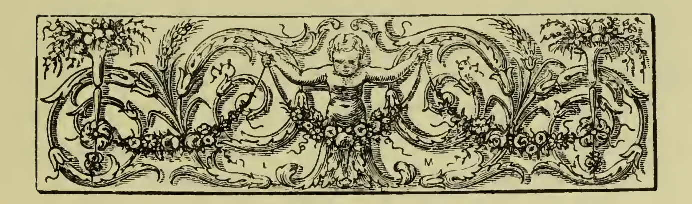
Très fréquemment aussi les scribes se plaisent à orner de curieuses figures les parties supérieures et inférieures et même les hastes des lettres, ainsi que les mots mis en réclame au bas de la dernière page des cahiers. Quelques-uns y ajoutent des banderoles ou « rooles », qui méritent d'être examinés avec soin, car il arrive que le copiste-dessinateur y inscrit son nom. D'autres ne se contentent pas de tracer dans les marges les ornements que je viens de signaler, ils font encore œuvre d'enlumineur et colorient légèrement leurs dessins.

Les exemples de ces jeux de copistes ne sont pas rares; mais jadis on a été beaucoup trop loin en voulant, pour de nombreux manuscrits, identifier les scribes avec les enlumineurs. En 1857 encore, on pouvait imprimer dans un recueil sérieux qu'un copiste qui implore les prières du lecteur à la fin de son travail doit être aussi considéré comme l'enlumineur, quand le ma-

(1) Nous voyons, par exemple, cinq collaborateurs au moins travailler au manuscrit français 145 de la Bibliothèque nationale, qui fut offert, en 1517, à Louise de Savoie par la confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens. Jacques des Béguines, prêtre, copie le volume; Guy Le Flameng, d'Amiens, y enlumine les grandes lettres; un autre amiénois, le peintre Jacques Platel dessine les illustrations. Le livre est alors expédié à Paris à un enlumineur, nommé Jean Pinchon, qu'on charge de colorier les dessins de Jacques Platel. Enfin, c'est encore un autre parisien, Pierre Favereux, qui relie le manuscrit.

nuscrit renferme des miniatures. Si le scribe avait eu un collaborateur, pensait-on, il ne l'eût pas oublié dans ses recommandations aux âmes pieuses. C'est là sans doute un sentiment délicat, mais qui induirait certainement en erreur ceux qui en seraient trop pénétrés. En réalité, les copistes assez habiles pour composer et exécuter de véritables miniatures n'ont jamais été bien nombreux, du moins à partir de l'époque où l'illustration des manuscrits, étant devenue un art véritable, fut pratiquée surtout par des ouvriers laïques.





CHAPITRE VIII

LES SUJETS DES MINIATURES

L'ILLUSTRATION DES LIVRES D'HEURES

Pendant toute une période du moyen âge, et jusqu'au XIIIe siècle, les sujets le plus souvent traités par les miniaturistes sont incontestablement les scènes bibliques et les épisodes remarquables de la vie des saints ; mais à partir principalement du règne de saint Louis les peintres de manuscrits tendent à élargir leur cadre et à secouer le joug que leur avait imposé la tradition monastique. La grande variété des livres qu'ils ont à décorer leur en fait du reste une obligation. Dès cette époque ils illustrent les productions littéraires contemporaines et celles du siècle précédent. Ils peignent volontiers les aventures des dieux et des déesses de

l'antiquité, par exemple dans les *Fables d'Ovide moralisées.* Ils essaient, dans le *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-More, et dans bien d'autres ouvrages, de faire revivre par le dessin et la couleur les héros d'Homère ; mais ces héros et ces dieux, ils ne les voient, est-il besoin de le dire ? qu'à travers une brume épaisse : ce ne sont pas des personnages antiques, mais des rois et des chevaliers prêts à partir pour la croisade.

C'est l'époque où naissent les grandes encyclopédies. Les chansons, les romans, les chroniques sont dans toutes les mains. Un monde nouveau se découvre à l'art du miniaturiste. Les poèmes, les chansons de geste se multiplient ; les œuvres profanes de toute sorte éclosent à l'envi. Il faut des artistes pour les enluminer, pour illustrer les *Fables* de Marie de France, les vieux poèmes de Jean Bodel, les poèmes nouveaux d'Adenet le Roi. La fantaisie, la variété ne sont pas moins grandes en art qu'en littérature. Il n'est donc point possible de dégager des règles pour cette partie du travail des enlumineurs, ni d'indiquer, au milieu d'une telle profusion de sujets, les causes qui ont guidé le choix de l'artiste.

Cependant, les miniaturistes laïques n'en continuent pas moins à travailler à l'illustration des livres sacrés. Il n'est plus permis aujourd'hui de penser, comme on le faisait naguère encore, que les Bibles, les Missels, les Bréviaires, les livres d'Heures, des XIIIe, XIVe et XVe siècles, ont été presque tous illustrés dans les monastères. Sans doute il y eut toujours des moines enlumineurs ; mais les très belles œuvres des siècles que je viens d'indiquer sont bien pour la plupart dues au pinceau des ouvriers laïques. Ceux-ci assurément ne peuvent s'écarter beaucoup de la voie tracée par leurs prédécesseurs religieux : chaque scène dans ses grandes lignes est soumise à des règles très rigoureuses ; mais

ils s'essaient du moins, timidement d'abord, à varier les poses jusque-là immuables de leurs personnages. Vers le milieu du XIIIe siècle, par exemple, au lieu de figurer pour la Nativité l'Enfant Jésus couché dans la crèche et réchauffé par le bœuf et l'âne, ils le représenteront bercé dans les bras de sa mère. C'était un geste nouveau, dont nous avons peine aujourd'hui à comprendre la hardiesse. Ils modifient ainsi légèrement et modernisent ou plutôt humanisent la plupart des scènes que la tradition avait depuis longtemps consacrées.

Malgré cette recherche de réalisme, nous éprouvons souvent, en contemplant les miniatures des Bibles et des autres livres sacrés, une sorte d'impatience à voir répéter à satiété la même scène dans des formules presque identiques. C'est que nous avons sous les yeux, non seulement les rares œuvres des novateurs, mais aussi les copies très abondantes des caudataires, des imitateurs médiocres ou détestables, qui reproduisent, jusqu'à nous donner le dégoût, des types déjà vus. Notre ignorance nous fait confondre les travaux originaux des peintres et les enluminures des manœuvres.

Ce n'est pas exclusivement dans les Bibles, Missels, Bréviaires et livres d'Heures que cette surabondance des mêmes types et des mêmes scènes se retrouvent. Les innombrables manuscrits du *Roman de la Rose*, pour citer un exemple, n'offrent pas entre eux de très notables différences. Qui a vu l'un a vu presque tous les autres : je ne parle pas, bien entendu, de l'exécution et de la valeur artistique, je n'envisage ici que la composition des scènes, l'invention du peintre. On peut presque en dire autant des nombreux manuscrits qui contiennent le texte du *Roman du saint Graal*, des *Romans de la Table ronde*, des *Pèlerinages* de Guillaume de Digulleville, du *Décret* de Gratien, de l'*Histoire de la guerre sainte* de

Guillaume de Tyr, du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, du livre de chasse intitulé *Modus et Ratio*, de celui de Gaston Phébus, des *Miracles de Notre-Dame*, et d'une foule d'autres ouvrages très fréquemment copiés au moyen âge.

Personne aujourd'hui ne conteste que c'est seulement par l'étude des miniatures qu'on pourra reconnaître le progrès des arts du dessin et de la peinture en France jusque vers le milieu du XVe siècle. Nul non plus ne songe à nier le très grand intérêt qui s'attache à la mise en lumière des travaux d'enluminure d'une exceptionnelle beauté ; mais l'enchaînement des œuvres, la descendance artistique de leurs auteurs fourniraient peut-être encore plus d'éléments à l'histoire de notre art national. Ce qu'il importerait de savoir avant tout, ce n'est pas tant le nom du metteur en couleurs, plus ou moins habile, qui s'est évertué à reproduire les scènes originales de l'artiste primitif, que le nom même de ce premier peintre. Quelle était la nationalité de ce créateur doué d'imagination? Quelles sont les influences qu'il a pu subir? M. Léopold Delisle, Samuel Berger, le Dr James et d'autres ont montré la voie. L'illustration de l'*Apocalypse*, du *Psautier*, du *Miroir historial*, de divers livres d'*Heures* a été étudiée dans ce sens ; mais n'y aurait-il pas lieu d'étendre le champ de ces investigations et de rechercher les types primitifs qui ont servi à décorer, par exemple, les manuscrits du *Roman de la Rose* ou des *Miracles de Notre-Dame*? Si l'on ne peut en général indiquer les règles qui ont présidé à l'ornementation des livres profanes, il serait du moins possible d'établir, pour l'illustration, des familles de manuscrits, comme on le fait pour le texte, sans que, du reste, la similitude du texte entraîne fatalement, ainsi que j'ai eu déjà l'occasion de le constater, celle des illustrations.

Si cette façon de parler ne prêtait à l'amphibologie, on pourrait dire qu'il y eut au moyen âge des éditions de miniatures avec des tirages successifs. Un artiste imagine une décoration pour un ouvrage : des enlumineurs, pendant un siècle et plus, la copieront sans presque aucune recherche de nouveauté. Plus tard, un autre artiste conçoit une illustration différente, et voilà une nouvelle école fondée, qui pendant longtemps suivra ce nouveau guide ; mais concurremment, à la même époque, certains enlumineurs garderont la tradition ancienne de la première édition et en feront de nouveaux tirages. Le même phénomène se reproduira bien des fois pour les ouvrages en vogue. C'est là un fait facile à constater. Il serait donc désirable qu'après avoir inspecté le plus grand nombre possible de manuscrits enluminés d'un ouvrage fréquemment copié, comme le *Roman de la Rose*, par exemple, on s'efforçât de découvrir le manuscrit-type des miniatures de chaque édition, en notant soigneusement pour chacun d'eux la date, le lieu d'exécution, les possesseurs anciens, la présence ou l'absence d'esquisses dans les marges, le nombre de mains qui semblent avoir concouru à l'illustration, toutes les particularités enfin qui seraient rencontrées. Il n'est pas besoin de dire que la première opération serait de comparer entre elles les miniatures les plus caractéristiques. Les résultats d'un travail de ce genre seraient, j'en suis convaincu, particulièrement précieux pour l'histoire de notre art pictural.

Au reste, on ne saurait se dissimuler que l'étude que je préconise ici présente des difficultés sérieuses et qu'il ne sera pas toujours aisé de reconnaître, entre plusieurs manuscrits illustrés d'un même ouvrage, celui qui dérive de l'autre et dont les peintures peuvent par conséquent

être considérées comme des répliques. Je citerai un de ces cas fort délicats. Le duc de Berry avait dans sa bibliothèque deux manuscrits de *Térence* d'une beauté remarquable : l'un qui lui fut offert en janvier 1408 par son trésorier Martin Gouge et qui appartient aujourd'hui à la Bibliothèque nationale (1), l'autre qui lui fut donné par « l'évêque de Chalon » et qui est conservé à l'Arsenal (2). En ce dernier volume, qui fut probablement exécuté pour le dauphin Louis, duc de Guyenne, frère aîné de Charles VII, bon nombre de miniatures sont incontestablement supérieures à celles du *Térence* de la Bibliothèque nationale, et plusieurs marges portent encore quelques traces des esquisses du dessinateur : on peut donc supposer que, sinon toutes les illustrations, au moins celles de certains cahiers du *Térence* de l'Arsenal ont servi de modèle à l'enlumineur du manuscrit donné par Martin Gouge. S'il était bien prouvé que les miniatures du *Térence* de la Bibliothèque nationale ont été exécutées d'après celles du manuscrit de l'Arsenal, il deviendrait tout à fait intéressant de rechercher le ou plutôt les enlumineurs qui ont pu travailler au *Térence* original. Il ne serait pas interdit d'émettre, à ce sujet, des hypothèses. Nous savons, par exemple, qu'un miniaturiste habile, Hainsselin de Haguenot, fut, de 1409 à 1415, attaché au duc de Guyenne comme valet de chambre et enlumineur (3). De là à penser que cet artiste a dû collaborer à l'illustration d'un volume de grand luxe, fait pour le prince qu'il servait, il n'y a

(1) Ms. lat. 7907 A (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 62*).

(2) Ms. n° 664 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 230 bis*). Cet évêque était vraisemblablement Louis, cardinal de Bar, évêque de Châlons-sur-Marne de 1413 à 1420.

(3) Voir : B. Prost, *Liste des artistes...*, dans *Archives historiques, artistiques et littéraires*, t. Ier (1889-1890), p. 426.

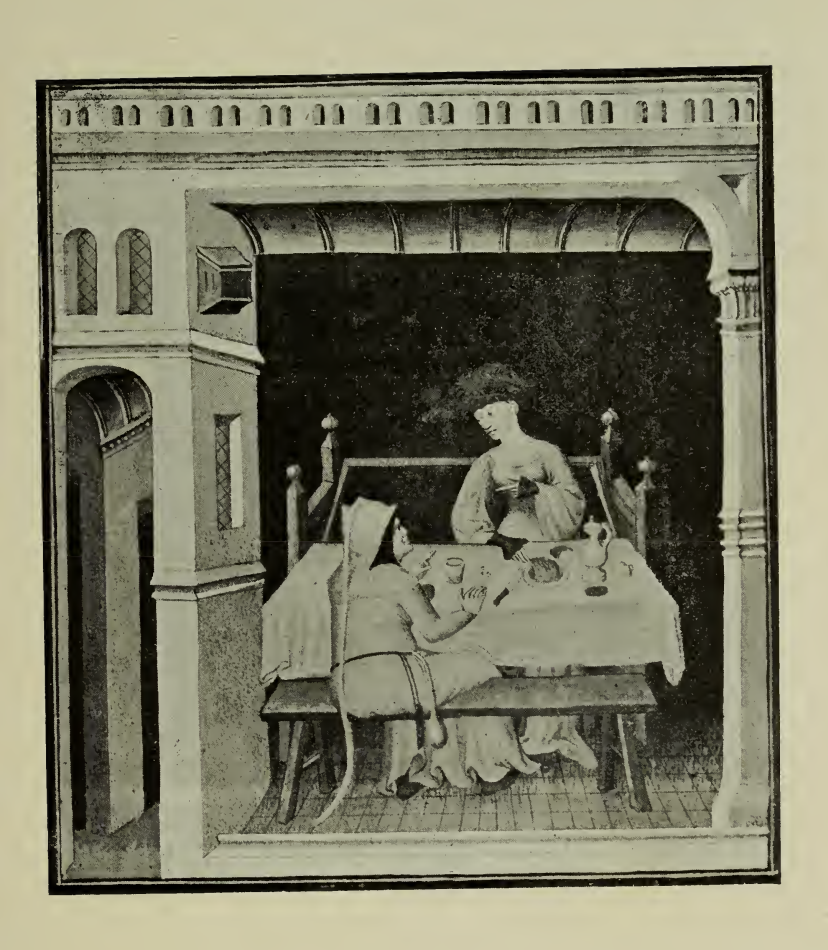


Fig. 29

LA JEUNE PHILOTIS ET LA VIEILLE SYRA

(Térence, L'*Hécyre*, acte I, sc. I)

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 664, fol. 209vo).

qu'un pas. Toutefois j'estime que ce seul document n'autorise pas une affirmation plus précise; et je ne songerais, en tout cas, à attribuer à Hainsselin de Haguenot que certaines peintures du *Térence* de l'Arsenal, car j'ai reconnu dans le volume la main de plusieurs artistes qu'on ne saurait confondre. Quoi qu'il en soit, on ne sera peut-être pas fâché de trouver ici des spécimens de miniatures dues au plus habile d'entre eux *(fig. 29* et *30)*.

La tâche serait certainement plus facile en ce qui concerne les Missels, les Bréviaires, les Bibles, les Bibles historiales, les Psautiers : pour l'illustration de ces derniers, on sait qu'il y eut à Paris, dès le milieu du XIII[e] siècle, une tradition bien établie, et même une tradition écrite. Quant aux livres d'Heures, les règles qui ont présidé à leur ornementation sont presque aussi strictes que pour les Bibles. Des centaines, peut-être pourrais-je dire des milliers de ces petits volumes offrent en tête des mêmes prières les mêmes miniatures. L'usage était si bien établi qu'on voit des chefs d'atelier, des copistes, mettre dans la marge ou en rubrique, au lieu de l'indication du sujet, ces simples mots : « L'ystoire dez Laudez de Noustre Dame », « L'ystoyre de Prime de la Croix (1) », etc. : et les enlumineurs ne se trompaient pas.

On ne saurait évidemment, à moins d'y pouvoir consacrer plusieurs volumes, penser à énumérer les sujets ordinaires des miniatures décorant les Bibles, les Bréviaires et quelques-uns seulement des ouvrages littéraires ou historiques le plus souvent copiés au moyen âge; mais j'ai cru qu'il ne serait peut-être pas inutile de donner ici l'indication des peintures qu'on

(1) Voir : Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 617, fol. 18 et 24[vo].

rencontre habituellement dans les livres d'Heures. Je le fais d'autant plus volontiers que le moyen âge a produit un nombre incalculable de ces recueils de prières et que ces manuscrits sont ceux qui se trouvent encore aujourd'hui le plus communément dans les bibliothèques publiques et privées (1). D'autre part, beaucoup de miniatures ont été jadis coupées dans des Heures et sont actuellement encadrées et conservées, soit dans des musées, soit dans des collections particulières. Certes, tous ces petits livres n'ont point été illustrés par de grands artistes, et bon nombre de ceux qu'on a exécutés au XVe siècle ne sont, il faut le reconnaître, que les produits d'une fabrication où l'art ne semble pas avoir eu grande part. Malgré tout, il en est peu qui ne méritent d'être examinés ou qui ne contiennent quelques détails dignes d'attention ; et, en disant cela, je ne songe point aux livres d'une richesse exceptionnelle, commandés par des princes ou des grands seigneurs à des artistes en renom, comme les diverses Heures de Charles V, du duc de Berry, du maréchal de Boucicaut, d'Étienne Chevalier ou d'Anne de Bretagne. Bien que les sujets des miniatures qui décorent ces volumes de grand luxe ne diffèrent pas, en beaucoup de parties, de ceux des livres d'Heures plus modestes, je ne m'occuperai ici que de ces derniers, si nombreux et souvent si intéressants quand on les étudie avec soin.

Ce petit guide permettra, je l'espère, d'abord de reconnaître, à la seule inspection des peintures, si le volume qu'on a sous les yeux est un livre d'Heures, en second lieu de voir à quelle partie du manuscrit

(1) Sur les deux cent quarante manuscrits à peintures dont était formée l'Exposition des « Primitifs français » à la Bibliothèque nationale, cinquante étaient des livres d'Heures.

appartient chaque illustration, enfin de faire certaines rectifications, lorsqu'on a affaire à des miniatures arrachées d'un livre d'Heures, et d'assigner à chacune d'elles la place qu'elle devait occuper dans le volume (1). Je joins à l'indication du sujet les premiers mots de chaque partie des prières, ce qui pourra être de quelque utilité si l'on cherche à identifier des miniatures coupées.

Les livres d'Heures peuvent comprendre un très grand nombre de prières accessoires, choisies soit à cause d'une dévotion particulière, soit pour des motifs qui nous échappent entièrement ; mais, n'ayant en vue que la décoration ordinaire de ces petits volumes, je me bornerai à examiner les parties essentielles dont ils se composent le plus souvent, et qui sont :

Le *Calendrier* ; — des *Extraits des quatre évangélistes ;* — les oraisons *Obsecro te* et *O intemerata ;* — les *Heures de la Vierge ;* — les *Heures de la Croix* ; — les *Heures du Saint-Esprit ;* — les *Sept psaumes pénitentiaux,* suivis des *Litanies ;* — les *Vigiles des morts ;* — les *Quinze joies de Notre-Dame ;* — les *Sept requêtes de Notre-Seigneur ;* — et enfin, les *Suffrages des saints.*

Le CALENDRIER comporte d'ordinaire deux illustrations pour chaque mois : l'une donne le signe du zodiaque, qui peut être figuré sous diverses formes ; l'autre

(1) On constatera, par exemple, que dans le beau travail de M. F.-A. Gruyer sur les *Quarante Fouquet* de Chantilly, il eût peut-être été préférable de placer tout à fait en tête du volume la figure XXXII, *Saint Jean dans l'île de Pathmos* : cette miniature, en effet, comme on le verra plus loin, est toujours la première dans les livres d'Heures. De même, la figure XXXIX, *Les Funérailles*, se trouvait certainement en tête des *Vigiles des morts*, par conséquent avant toutes celles qui représentent des saints et qui, sans aucun doute, étaient aux *Suffrages*, c'est-à-dire à la fin du volume.

reproduit l'occupation la plus caractéristique (1). Sans parler des calendriers décorés avec une profusion inaccoutumée, on en trouve assez souvent dont l'ornementation comprend, outre les deux sujets que je viens d'indiquer, des représentations des saints ou saintes illustres fêtés au cours du mois ; mais je ne signalerai que les figures les plus habituelles, c'est-à-dire celles qui symbolisent le mois par l'occupation qui lui est propre. Au livre IX de son traité *De proprietatibus rerum*, Barthélemy l'Anglais décrit d'une phrase la forme traditionnelle sous laquelle chaque mois doit être peint. J'en donne le texte d'après la traduction française de Jean Corbichon (2).

Janvier. — Dans les plus anciens livres d'Heures, janvier est généralement figuré par un Janus à deux têtes, ou à trois, fermant d'une main la porte de l'année qui fuit et de l'autre ouvrant la porte à l'année nouvelle. Quelquefois Janus fait des libations ou boit ; plus tard, c'est un personnage quelconque qui boit ou mange au coin du feu. Puis, la scène se retourne, et le dîneur s'asseoit à table, le dos à la cheminée. Enfin, Janus s'humanise si bien qu'il invite des amis à sa table, et dès le XVe siècle le mois de janvier est fréquemment symbolisé par un repas de famille. Ce mois, dit Jean Corbichon, « est appellé janvier pource que il est la janue ou la porte par quoy on entre en l'an advenir et yssue de celluy qui est passé, et pour ce luy fait on

(1) Il est d'usage de dire les *travaux* des mois, mais je préfère employer le mot *occupations*, car il me semble bien difficile de considérer comme des travailleurs les personnages qui banquettent en janvier, se chauffent en février, tressent des chapeaux de fleurs en avril et, en mai, dansent ou chassent au faucon.

(2) Je me suis servi de l'édition de Lyon, in-fol., sans date, mais qu'on regarde comme la plus ancienne et comme antérieure à 1482.



Fig. 30

LACHÈS ET SA FEMME SOSTRATA (Térence, L'*Hécyre*, acte II, sc. I)

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 664, fol. 213vo).

deux visages en painture, sicomme dit Ysidore, car il regarde l'année passée et celle advenir. On le paint aussi beuvant et mengant pource que adonc on a plus grant mestier de nourrissement que en aultre temps. »

Février. — Le coin du feu. Assez souvent le personnage qui se chauffe a enlevé l'un de ses souliers et présente au feu son pied nu ; quelquefois aussi il tient sa chaussure à la main et en chauffe l'intérieur. Il n'est pas rare de voir au coin du feu un homme et une femme. Pour J. Corbichon « fevrier est fait en painture comme ung viellart qui se siet au feu en chauffant sez piedz pource que adonc le froit est en sa vigueur pource que le soleil est trop loing de nous ». Février peut encore être symbolisé par des bûcherons au travail ou des ouvriers qui bêchent. Exceptionnellement on a figuré ici la Chandeleur ou la Chaire de saint Pierre.

Mars. — Corbichon dit que « mars est fait en paincture comme ung vigneron pource que en celluy temps il est saison de copper les vignes ». Ce mois est, en effet, presque toujours symbolisé par des vignerons taillant la vigne, exceptionnellement par des bêcheurs.

Avril. — Pour caractériser le mois d'avril, les miniaturistes avaient le choix entre un assez grand nombre de sujets, qui, du reste, tendent tous au même but, symboliser la joie du printemps. Tantôt c'est un jeune seigneur ou une damoiselle qui, à pied ou à cheval, se promène par la campagne, une branche feuillée et fleurie à la main. Tantôt c'est un chasseur s'en allant aux champs le faucon sur le poing. Ailleurs, ce sont des enfants, des jeunes filles cueillant des fleurs ou en tressant des couronnes dont elles se coiffent ; ou bien encore ce sont des fiancés qui se promènent en devisant.

Corbichon dit qu'on peint avril « portant une fleur, car adonc les fleurs commencent à couvrir la terre et à vestir les arbres ».

Mai. — Le mois de mai est le plus souvent symbolisé par la chasse au faucon : « on le met en paincture, dit Corbichon, comme ung jeune homme à cheval qui porte ung oysel sur la main » ; mais on peut aussi rencontrer toutes les figures que j'ai indiquées pour le mois d'avril. Quelquefois l'enlumineur a représenté de jeunes hommes et de jeunes femmes dansant en rond.

Juin. — En juin, c'est généralement le fauchage des prairies : « on le met en paincture comme ung faucheur qui fauche les prez, car adonc sont les herbes meures et bonnes à cueillir » ; mais c'est aussi exceptionnellement la moisson, la tonte des moutons et même le hersage.

Juillet. — La figure du mois de juillet représente ordinairement la moisson, « comme ung sayeur qui siet les blez et a une faucille », assez souvent aussi le fauchage, très rarement la tonte des moutons.

Août. — Le mois d'août est d'habitude figuré par le battage du blé, rarement par le vannage, mais assez fréquemment par la moisson. « En ce moys, comme le dit Corbichon, lez blez sont recueillis es granges et pour ce le met on en paincture comme ung batteur qui bat lez blez de ung flaiel ».

Septembre. — Bien que Corbichon dise que l'on met ce mois « en paincture comme ung vendengeur qui coppe les raisins et les met en ung panier », les calendriers symbolisent septembre plutôt par le foulage du raisin dans la cuve que par la récolte des grappes. Ils

le représentent aussi quelquefois par les semailles, rarement par la cueillette des pommes.

Octobre. — « On met octobre en paincture, dit Corbichon, comme ung homme qui gette semence en terre ». Les semailles et le labourage sont bien, en effet, la caractéristique d'octobre ; mais on trouve aussi assez souvent le foulage du raisin, rarement la vendange, exceptionnellement la glandée ou le battage du blé dans la grange.

Novembre. — Les miniaturistes ont presque toujours représenté novembre par la glandée, c'est-à-dire par un personnage, dans un bois de chêne, abattant avec une gaule les glands que des porcs se disputent à terre. « En paincture on fait ce moys comme ung villain qui abat la glan des chenes pour nourrir ses porceaulx. » Quelquefois pourtant on a figuré la mort du porc et exceptionnellement les semailles.

Décembre. — Le plus souvent c'est la mort du porc, qu'on tue à la hache, qu'on égorge ou qu'on flambe : « en painture on met décembre comme ung bouchier qui tue son porc de une coignie » ; mais c'est aussi assez fréquemment l'enfournage des pains. Parfois, c'est un festin, très rarement le coin du feu.

Les Extraits des quatre évangélistes sont toujours placés dans cet ordre : saint Jean, saint Luc, saint Matthieu et saint Marc (1). Les premiers mots sont : saint Jean, *In principio erat Verbum*; saint Luc, *In illo tempore, missus est angelus Gabriel* ; saint Matthieu, *In illo tem-*

(1) Les extraits sont invariablement les suivants : saint Jean, ch. I, v. 1-14; saint Luc, ch. I, v. 26-38; saint Matthieu, ch. II, v. 1-12; saint Marc, ch. XVI, v. 14-20.

pore, cum natus esset Jhesus; saint Marc, *In illo tempore, recumbentibus undecim discipulis* (1). Les évangélistes, accompagnés de leur attribut, sont généralement représentés écrivant, soit sur une bande de parchemin, soit dans un livre placé sur un pupitre ou sur leurs genoux, ou bien ils prennent l'encre dans l'écritoire ou soufflent sur leur plume pour la nettoyer. Saint Luc, saint Matthieu et saint Marc sont ordinairement dans une chambre, une étude, une bibliothèque. Quant à saint Jean, le premier dans les livres d'Heures, il est toujours figuré assis au milieu d'une petite île, l'île de Pathmos (2); souvent l'aigle lui tend l'écritoire, qu'un petit diable essaie quelquefois de renverser. Assez rarement saint Luc, au lieu d'écrire, est occupé à peindre le portrait de la Vierge.

Après les Extraits des évangélistes viennent ordinairement, comme on l'a vu, les deux oraisons à Notre-Dame commençant par les mots : OBSECRO TE et O INTEMERATA. L'illustration de ces prières n'a jamais été soumise à des règles bien fixes ; mais elle donne toujours un épisode de la vie de la Vierge. — En tête de l'oraison *Obsecro te*, on voit souvent une *Pietà*. Tantôt la Vierge contemple avec tristesse le Christ mort et posé sur ses genoux, quelquefois entre saint Jean et la Madeleine ; tantôt, après la descente de croix, le Christ est étendu à terre, et la Vierge, accompagnée de la Madeleine et de saint Jean, est penchée sur lui ; mais c'est aussi parfois l'Enfant Jésus que la Vierge tient dans

(1) Les mots *In illo tempore* peuvent manquer en tête des extraits des saints Luc, Matthieu et Marc.

(2) A une époque tardive, et notamment dans les premiers livres d'Heures imprimés, les illustrateurs ont souvent figuré ici le martyre de saint Jean. L'évangéliste est représenté dans un tonneau d'huile bouillante.

ses bras, souvent elle joue avec lui. Dans certains manuscrits saint Joseph assiste à cette scène ; dans d'autres, un personnage, homme ou femme, est agenouillé devant l'Enfant et sa mère. — Les sujets servant de décoration à l'oraison *O intemerata* ne sont pas moins variés. C'est fréquemment une figure de la Vierge priant les mains jointes, ou tenant sur ses genoux, soit le Christ mort, soit l'Enfant Jésus entouré d'anges. Ce peut être aussi la Mort de la Vierge ou son Assomption.

Les HEURES DE NOTRE-DAME, comme tous les offices composés de prières dites Heures canoniales, se divisent essentiellement en sept parties, qui sont: 1° *Matines et laudes;* 2° *Prime;* 3° *Tierce;* 4° *Sexte;* 5° *None;* 6° *Vêpres* et 7° *Complies.* Mais dans les Heures de la Vierge la distinction des Matines et des Laudes existe réellement : il y a donc huit parties, et par suite aussi huit sujets d'illustration que j'indiquerai brièvement.

1° *Matines.* — C'est toujours l'Annonciation, mais qui peut être accompagnée de scènes accessoires, comme la Conception de la Vierge, la Naissance de la Vierge, la Présentation de la Vierge au Temple, la Vierge tissant, le Mariage de la Vierge, l'Annonce aux bergers, l'Assomption. — Premiers mots : *Domine, labia mea aperies.*

2° *Laudes.* — Là encore le sujet ne change pas, c'est toujours la Visitation. Assez souvent la Vierge est seule avec sainte Élisabeth, mais souvent aussi elle est accompagnée, soit de saint Joseph, soit d'une suivante, soit d'un ou de plusieurs anges. Il peut y avoir des scènes accessoires : l'Ange apparaissant à saint Joseph, la Vierge tissant, etc. — Premiers mots pour Laudes, Prime, Tierce, Sexte, None et Vêpres : *Deus, in adjutorium meum intende.*

3° *Prime.* — Sauf de très rares exceptions, c'est la Nativité, avec quelques différences dans les détails. L'Enfant Jésus est déposé, soit à terre, soit dans un panier, soit dans la crèche, soit dans un coffre, et adoré par la Vierge, par saint Joseph, par des anges, par les bergers: saint Joseph tient souvent une chandelle ou une lanterne. Le bœuf et l'âne sont tantôt debout, tantôt couchés, tantôt agenouillés. Souvent des assistants regardent la scène. Quelquefois sainte Anne prépare un bain pour l'enfant. Dans certains manuscrits on voit des anges qui sont occupés à refaire la toiture de l'écurie, à clouer des tentures sur les murailles en ruines, à préparer un lit pour la Vierge; ou bien ils tiennent une page de musique et chantent, ou encore ils montrent une banderole sur laquelle est écrit: *Puer natus est nobis.* Il peut y avoir des scènes accessoires qui montrent une servante préparant un bain ou saint Joseph éconduit par une hôtelière à laquelle il demande asile. — Tout à fait exceptionnellement le miniaturiste a figuré à cette place l'Arbre de Jessé (1).

4° *Tierce.* — Presque toujours c'est l'Annonce aux bergers. Parfois les bergers dansent au clair de lune avec des bergères; d'autres fois ils regardent dans le ciel l'ange, qui souvent déploie une banderole sur laquelle on lit: *Annuntio vobis gaudium magnum,* ou *Puer natus est nobis,* et plus fréquemment *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus.* Quelquefois l'artiste a représenté l'opération de la Circoncision. Exceptionnellement on voit la Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant, à qui les

(1) Il est possible que certaines scènes mentionnées dans ce petit guide comme figurant exceptionnellement à une place qu'elles ne devraient pas occuper aient été mises là par suite d'une simple erreur du miniaturiste.

bergers offrent leur chalumeaux, leurs flageolets et leurs musettes.

5° *Sexte.* — L'Adoration des mages. La Vierge assise tient l'Enfant sur ses genoux ; saint Joseph est souvent debout auprès de la Vierge et se découvre devant les mages, qui dans les livres d'Heures sont toujours rois. L'un d'eux est agenouillé et offre son présent. Fréquemment l'un des trois mages est nègre, mais ce n'est jamais lui qui est représenté à genoux. Il est rare qu'il y ait ici des scènes accessoires, comme la Rencontre des mages à cheval ou leur visite à Hérode.

6° *None.* — La Purification. Il peut y avoir plus ou moins d'assistants ; mais saint Joseph accompagne presque toujours la Vierge. Les colombes et le cierge sont portés, soit par saint Joseph, soit par des suivantes, soit, assez rarement, par la Vierge elle-même. Comme scène accessoire, on ne rencontre guère que la Circoncision. Exceptionnellement on voit à cette place la Fuite en Égypte.

7° *Vêpres.* — Le plus souvent c'est la Fuite en Égypte. La Vierge portant l'Enfant dans ses bras est assise sur l'âne. Saint Joseph tient l'animal par la bride ; il a un bâton et fréquemment il est chargé de paquets. Dans quelques livres d'Heures saint Joseph a lâché la bride de l'âne, il est resté un peu en arrière, et, tout en se cachant de la Vierge, il boit à une gourde. Parfois c'est une suivante qui porte les provisions, et des anges accompagnent les voyageurs. Presque toujours, au passage de la Sainte Famille, des idoles placées sur des colonnes en sont précipitées et se brisent en tombant. Fréquemment on voit au second plan les soldats d'Hérode envoyés

à la recherche des fugitifs : ils interrogent un moissonneur. La scène peut être retournée : les soldats d'Hérode et le moissonneur sont alors au premier plan, et la Sainte Famille passe dans le lointain. Il est assez rare que la fuite ait lieu à pied ; dans ce cas c'est généralement saint Joseph qui porte l'Enfant, il le serre tendrement contre sa joue. Il y a assez souvent des scènes accessoires, qui représentent les soldats d'Hérode recevant ses ordres et le Massacre des Innocents. D'ailleurs, dans beaucoup de manuscrits, c'est le Massacre des Innocents qui forme la scène principale. Quelquefois, mais bien rarement, l'artiste a représenté ici Jésus enfant au milieu des docteurs.

8° *Complies.* — C'est toujours la Mort de la Vierge, ou son Assomption, ou son Couronnement ; quelquefois l'un de ces sujets forme la scène principale, et les autres ne sont que des scènes accessoires. Exceptionnellement on peut trouver à cet endroit les Noces de Cana. — Premiers mots : *Converte nos, Deus, salutaris noster.*

Les Heures de la Croix, quelquefois nommées aussi Heures de la Passion, qui suivent d'ordinaire les Heures de la Vierge, comprennent, soit sept illustrations, soit plus souvent une seule.

Lorsqu'il n'y a qu'une seule miniature, le thème le plus fréquent est la Crucifixion, soit simple, soit avec les larrons, la présentation de l'éponge, le coup de lance dans le côté, le centurion tenant la banderole où est écrit : *Vere filius Dei erat iste.* Comme scènes accessoires, on voit les soldats jouant aux dés les vêtements du Christ, l'Arrestation de Jésus ou le Christ devant Pilate. La scène principale peut être également le Portement de croix, l'Arrestation de Jésus dans sa forme ordinaire,

ou la Comparution du Christ devant Pilate, qui souvent est figuré se lavant les mains. — Premiers mots : *Domine, labia mea aperies.*

Si les Heures de la Croix comportent sept illustrations, voici quels en sont les sujets :

1° *Matines.* — Généralement l'Arrestation de Jésus-Christ au jardin des Oliviers, avec le Baiser de Judas et l'épisode de Malchus. Dans ce cas, les scènes accessoires représentent souvent Jésus priant auprès des apôtres endormis et Judas restituant les trente deniers. Nombre de livres d'Heures ont aussi pour illustration principale ou unique la Prière de Jésus. — Premiers mots : *Domine, labia mea aperies.*

2° *Prime.* — C'est le plus souvent le Christ devant Pilate, et non pas devant Caïphe, comme on le dit quelquefois. Assez fréquemment Pilate se lave les mains sur les conseils de sa femme, qui parfois est figurée à côté de lui. Certains miniaturistes inscrivent sur le fauteuil de Pilate une injure à son adresse : *Couart*, ou *A Couart*. D'autres mettent sur les murs la devise de Rome : S. P. Q. R. On peut rencontrer ici, mais rarement, la Flagellation. — Premiers mots pour Prime, Tierce, Sexte, None et Vêpres : *Deus, in adjutorium meum intende.*

3° *Tierce.* — C'est ou la Flagellation, ou le Portement de croix, ou le Sceptre de roseau et le Couronnement d'épines.

4° *Sexte.* — Le Crucifiement, le Sceptre de roseau et le Couronnement d'épines, ou le Portement de croix.

5° *None.* — La Crucifixion sous ses diverses formes.

6° *Vêpres.* — La Descente de croix.

7° *Complies.* — La Mise au tombeau. — Premiers mots : *Converte nos, Deus, salutaris noster.*

Les Heures du Saint-Esprit, qui suivent, n'ont ordinairement qu'une seule illustration. La scène le plus souvent figurée est la Pentecôte : la Vierge est toujours présente au milieu des apôtres lors de la venue du Saint-Esprit. Quelquefois c'est la Résurrection du Christ. La Pentecôte peut avoir comme scènes accessoires : le *Noli me tangere*, l'Ascension, la Dispersion ou la Prédication des apôtres, le Baptême du Christ par saint Jean-Baptiste, Moïse recevant les tables de la Loi. — Premiers mots : *Domine, labia mea aperies.*

Après les Heures du Saint-Esprit viennent habituellement les Sept psaumes pénitentiaux (suivis des Litanies), en tête desquels se trouve presque toujours représenté un épisode remarquable de la vie de David. C'est le plus souvent le repentir : David est à genoux implorant Dieu qui paraît dans la nuée ; la harpe du psalmiste est entre ses mains, ou déposée à terre, ou accrochée à côté de lui. Quelquefois Nathan lui annonce les malheurs qui vont fondre sur lui et sur son peuple. Souvent, dans le ciel, un ange tient le glaive rouge ou lance les trois flèches, symbole des trois fléaux entre lesquels David pouvait choisir : Guerre, Famine, Mortalité, personnifiés aussi quelquefois par un Soldat, un Boulanger et la Mort, d'autres fois par trois cadavres. Il y a fréquemment des miniatures accessoires : David gardant ses moutons et jouant de la harpe, la Mort de Goliath, Saül donnant à David sa fille en mariage, le Bain de Bethsabée, la Mort d'Urie, le Jugement der-

nier, etc. La scène principale peut être également : la Mort de Goliath ; Samuel sacrant David ; David jouant de la harpe devant Saül à table ; David remettant à Urie la lettre pour Joab ; Nathan reprochant à David ses crimes et lui montrant la mort d'Absalon ; David à l'aire d'Arevna, faisant un sacrifice. — Mais beaucoup de miniaturistes se plaisent surtout à représenter ici le Bain de Bethsabée. Bethsabée le plus souvent est nue ou couverte d'un voile transparent et baigne ses pieds dans un tout petit bassin, au milieu d'un jardin, entourée de ses suivantes : posté dans une galerie de son palais, le roi David, le sceptre à la main et la couronne en tête, contemple la baigneuse. Quelquefois l'artiste a perché sur le toit du palais un petit diable qui se penche pour voir David et rit malicieusement. En certains manuscrits Bethsabée se baigne dans une cuve placée derrière des rideaux que le roi David écarte de la main. Il n'est pas rare que la miniature ait subi des retouches, et qu'on ait habillé en partie Bethsabée d'une robe généralement bleu foncé. Il arrive aussi que le premier feuillet des Psaumes pénitentiaux a été enlevé, sans doute par un possesseur choqué de rencontrer dans un livre de prières cette scène peu édifiante. — Enfin, quelques livres d'Heures offrent aussi à cette place, soit un Christ de majesté, soit le Jugement dernier dans sa forme ordinaire. — Premiers mots : *Domine, ne in furore tuo arguas me.*

Les Vigiles des morts, qui habituellement sont placées après les Psaumes pénitentiaux, ne comportent en général qu'une seule illustration, mais dont le sujet ne présente pas une grande fixité. C'est fréquemment le Jugement dernier ; mais plus souvent encore c'est une Cérémonie funèbre : la Réception des derniers

sacrements, l'Ensevelissement, le Service religieux, le Convoi, l'Inhumation. La plupart du temps, le Service funèbre ou l'Inhumation forme le sujet de la grande miniature, et les autres scènes n'en sont que les accessoires. Les enlumineurs placent également en tête des Vigiles des morts, soit la Résurrection de Lazare, soit le Festin du mauvais riche, soit Job sur son fumier, quelquefois simplement un ermite ou un saint agenouillé devant un cadavre étendu à terre. Mais le sujet qu'ils affectionnent surtout, principalement à partir du milieu du XV[e] siècle, c'est la légende si populaire des Trois morts et des Trois vifs. Il serait toutefois plus exact de dire que les miniaturistes ont figuré des morts tuant des vifs, car morts et vifs sont souvent là en nombre indéterminé. Parfois aussi on trouve à cette place des morts dansant en rond autour de la croix d'un cimetière. — Premiers mots : *Dilexi quoniam exaudiet Dominus.*

Viennent ensuite les QUINZE JOIES DE NOTRE-DAME, en tête desquelles on voit la Vierge assise tenant l'Enfant sur ses genoux, l'allaitant, jouant avec lui, lui présentant un fruit,une fleur, un livre, ou bien encore pressant son sein et en faisant jaillir du lait ; souvent la Vierge est entourée d'anges qui jouent de divers instruments ou offrent des fleurs ; quelquefois saint Joseph est présent et tend à l'Enfant une fleur ou un fruit. La Vierge peut être également représentée seule, les mains jointes, environnée d'anges. Quel que soit, d'ailleurs, le sujet que choisisse l'artiste, il se plaît à placer ici des personnages en prière. — Premiers mots : *Doulce dame de miséricorde.*

Presque toujours les Quinze joies sont suivies des SEPT REQUÊTES DE NOTRE-SEIGNEUR. L'illustration

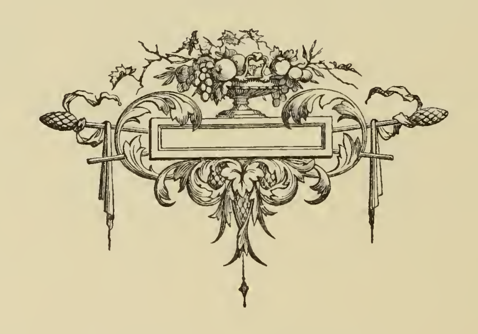
normale de cette prière est la Trinité, qu'on trouve figurée sous diverses formes ; la plupart du temps des anges l'entourent, portant les instruments de la Passion. Quelquefois le Christ est représenté seul, assis sur l'arc-en-ciel, les pieds sur le globe, ou bien debout, tenant le monde et bénissant. Souvent aussi, on voit à cette place le Jugement dernier. — Premiers mots : *Doulx Dieu, doulx père, sainte Trinité.*

Le volume se termine d'ordinaire par les SUFFRAGES DES SAINTS. Précédée généralement de l'antienne et de l'oraison de la Trinité, cette partie des livres d'Heures est composée d'éléments très divers suivant les différents diocèses pour lesquels ils ont été exécutés. Cependant, on y trouve presque toujours les antiennes et oraisons des saints Michel, Jean-Baptiste, Pierre et Paul, André, Jean l'Évangéliste, Thomas, Philippe et Jacques, Barthélemy, Étienne, Laurent, Sébastien, Christophe, Nicolas, Antoine, et des saintes Anne, Madeleine, Catherine, Agnès, Agathe, Barbe, Marguerite. En tête de chaque article est représenté le saint ou la sainte avec ses attributs propres. Je ne m'attarderai point à décrire ces attributs qui sont connus de tous : il suffira de renvoyer aux traités spéciaux sur les caractéristiques des saints.

Beaucoup d'autres pièces peuvent occasionnellement figurer dans les livres d'Heures et y être précédées d'une image, comme la Passion, les Sept douleurs, les Cinq ou les Sept joies de la Vierge, en vers latins, l'Oraison à sainte Anne, en vers français, le *Stabat mater,* le *Salve regina,* les Cinq plaies, les Sept paroles, les Cinq oraisons de saint Jean l'Évangéliste, les Sept vers de saint Grégoire, les Sept ou les Huit vers de saint Bernard, les Psaumes pour les justes, pour les criminels, la Vie

de sainte Marguerite, en vers français, etc. ; mais les miniatures que j'ai indiquées ci-dessus sont bien celles qu'on doit y observer le plus souvent.

Assurément toutes les peintures des livres d'Heures ne sont point excellentes ; mais, lorsqu'on étudie attentivement un grand nombre de ces petits manuels, même les plus modestes, et qu'on les compare entre eux, on est frappé d'y voir presque toujours un effort très réel des enlumineurs pour éviter la monotonie. Aussi est-on amené à reconnaître que la plupart de ces illustrateurs, de simples manœuvres bien souvent, n'étaient pas aussi dénués de sens artistique qu'on le penserait à la suite d'un examen superficiel.





CHAPITRE IX

LES PERSONNAGES, LES FONDS, LES BORDURES ET LES ENCADREMENTS

Si les miniaturistes ont été souvent tenus par des règles étroites, tant dans le choix des sujets que dans la manière de les traiter, ils ont bien été obligés aussi d'adopter des formules symboliques pour caractériser leurs personnages. Sans doute, quelques-uns de ces symboles persistent parfois avec une ténacité qui fait sourire aujourd'hui. Qu'un artiste représente la décapitation d'un roi, il ne lui fera point, même après la mort, abandonner ses insignes. Une tête de roi qui roule au loin, tranchée par la hache, demeure toujours coiffée de sa couronne, de même que la main n'a pas lâché le sceptre. Le professeur, l'homme qui enseigne, allonge invariablement un doigt quand il parle. Le médecin élève et mire l'urinal : pendant des siècles on ne figurera

guère le médecin dans une autre position. Les juifs portent le bonnet pointu. Les hôteliers tiennent un hanap à la main et ont des clefs pendues à leur ceinture.

On a étudié les caractéristiques des saints : on pourrait tout aussi bien étudier les caractéristiques des professions, elles ne sont guère moins constantes. Toutefois, si les attributs professionnels ne varient pas, les costumes, ainsi que le mobilier, diffèrent suivant les époques : car, fort heureusement, l'artiste du moyen âge n'a d'ordinaire aucun souci de la couleur locale. Lorsqu'on voit ce que, dans les temps modernes, a souvent produit de factice et de banal la peinture dite historique, on frémit à la pensée des reconstitutions de scènes antiques qu'auraient pu faire les enlumineurs du XIII[e] siècle. Quelques-uns pourtant l'ont essayé ; mais beaucoup, quand ils veulent représenter des faits très anciens, se bornent à habiller leurs personnages de costumes vieux de vingt à trente ans. D'autres, les plus nombreux, — et ce sont leurs œuvres qui offrent aujourd'hui le plus d'intérêt, — d'autres ne se donnent même pas cette peine : ils figurent des gens de leur temps, habillés à la mode du jour, quelle que soit la date des évènements qu'ils reproduisent. L'anachronisme ne leur pèse en rien ; et ce dédain de la connaissance des temps s'est maintenu fort tard. Au milieu du XV[e] siècle encore le miniaturiste n'a souvent pas plus de prétentions au savoir historique que ses prédécesseurs du XIII[e] et du XIV[e] siècle. Dans les livres d'Heures, même dans ceux qui ont été exécutés à l'époque de la Renaissance, il n'est pas rare que la scène de la purification de la Vierge et de la présentation de l'Enfant au Temple se passe devant un autel dont le tableau est orné du Christ en croix entre la Vierge et saint Jean. Si l'on examine les peintures qui décorent les somptueux

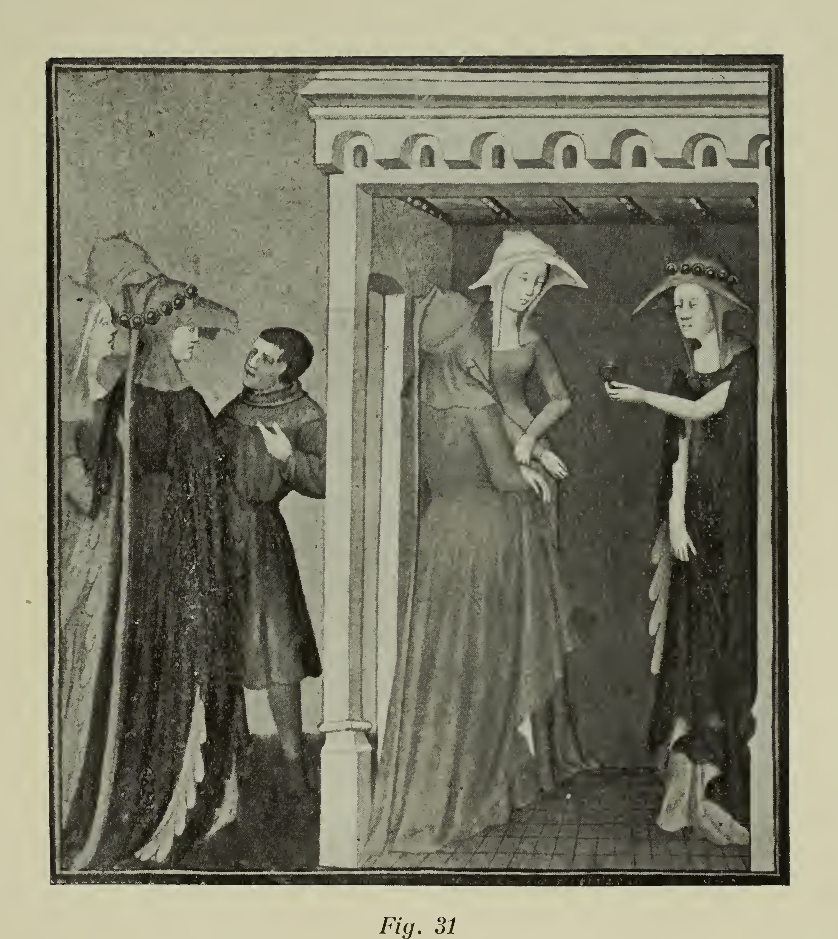


Fig. 31

BACCHIS REPRÉSENTÉE EN DEUX SCÈNES DIFFÉRENTES

DANS LA MÊME MINIATURE

(Térence, L'*Hécyre*, acte V, sc. III)

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 664, fol. 235vo).

manuscrits exécutés vers 1460 pour Philippe le Bon, duc de Bourgogne, on éprouve malgré soi quelque étonnement à y voir les armées d'Alexandre et de Darius combattant à coups de canon, ou César triomphant reçu à son entrée dans Rome par le pape entouré des cardinaux.

Il ne faudrait pourtant pas croire que les costumes, les meubles, les monuments soient tous, dans les miniatures, d'une rigoureuse exactitude: certains enlumineurs font volontiers œuvre d'imagination, ils inventent de toutes pièces monuments, meubles et costumes. Ce n'est qu'après une longue pratique qu'on arrive à faire le départ entre la fantaisie et la réalité ; mais, ce travail de critique une fois fait, on ne saurait, pour les études archéologiques concernant le costume et le mobilier, trouver de meilleures sources de renseignements que les peintures des manuscrits.

Ces peintures, il fut un temps où l'on n'en faisait pas grand cas. Aujourd'hui nous les apprécions à leur valeur, mais cela ne nous empêche pas d'en voir les défauts. N'hésitons donc pas à constater que jusqu'au XIVe siècle la plupart des miniaturistes ne semblent avoir eu presque aucune idée de la perspective. Toutes leurs figures sont disposées sur un même plan. Que si l'un d'eux tente de donner un peu de recul à quelques-unes de ses scènes, il échoue en général piteusement: ses personnages de dernier plan seront de même taille, souvent plus grands que ceux du premier. L'éclairage est tout aussi défectueux. La distribution de la lumière se fait au hasard : il n'est pas rare qu'elle vienne de tous les côtés à la fois. On peut imaginer ce que sont les ombres avec un tel système. Dans ces conditions l'artiste est amené fatalement à négliger d'une façon à peu près complète le paysage. Souvent, jusqu'au XIIIe

siècle et même encore dans la première moitié du XIVe, tout est aligné sur un fond uni, arbres, monuments, animaux, êtres humains.

Mais l'ignorance des règles de la perspective donne encore lieu à d'autres effets fort singuliers. Lorsque, par exemple, plusieurs personnages dans une miniature se trouvent très rapprochés, leurs pieds, rangés symétriquement, se chevauchent presque toujours les uns les autres (1), ou bien ils se posent sans scrupule sur les manteaux des hommes ou les robes des femmes. Au reste, les pieds humains sont en général si allongés pendant une bonne partie du moyen âge que le miniaturiste en est visiblement embarrassé et qu'il leur trouve rarement une place convenable : s'il ne les met pas sur le pied ou la robe du voisin, il leur fait déborder le cadre de son petit tableau. Les mains ne sont guère plus favorisées : le peintre, loin d'en dissimuler la taille, les montre dans toute leur ampleur en les étendant à plat, la paume en face. Mais toute la place qu'il perd à figurer les extrémités du corps humain, il la regagne d'ordinaire sur les monuments qui sont d'une incroyable exiguité. Un palais quelquefois n'est pas beaucoup plus vaste que la main de son propriétaire. Ce manque inoui de proportions est sans doute fort choquant au premier abord, mais on s'y habitue. — Les enlumineurs ont une autre coutume qui étonne et déroute : ils aiment à reproduire dans une même miniature le même personnage en des attitudes différentes ou y jouant successivement son rôle dans plusieurs scènes juxtaposées (*fig. 31*).

(1) C'est par centaines qu'on pourrait citer des exemples de cette étrange disposition. Je n'indiquerai qu'une miniature, fort connue, dans laquelle on peut l'observer, le frontispice des *Actes du procès de Robert d'Artois*, en 1331 (Bibl. nat., ms. lat. 18437, fol. 2, *Cat. des P. F., 2e partie, no 26).*

Pour juger impartialement les œuvres de ces artistes primitifs, il faut donc, de toute nécessité, se plier à ne voir dans leurs miniatures que des figures détachées et n'ayant presque aucun lien entre elles.

La plupart du temps, l'enlumineur, impuissant à indiquer l'éloignement relatif des objets, soit par leurs dimensions, soit par la dégradation des tons, a simplement considéré les fonds comme le peintre d'armoiries considère encore aujourd'hui le champ de l'écu. Dans les très anciens manuscrits ces fonds sont ordinairement de couleurs, souvent bleus, quelquefois pourpres. Ce n'est qu'au XIIe siècle que l'habitude devient à peu près générale d'employer l'or. Une opinion assez communément admise veut que la mode des champs d'or ait été empruntée par les artistes d'Occident à leurs confrères byzantins. Je ne vois aucune raison pour adopter ou pour combattre cette hypothèse, qui, je le crois du moins, ne repose que sur des vraisemblances.

Quoi qu'il en soit, pendant le XIIe siècle, le XIIIe et une partie du XIVe, l'or règne en maître dans les volumes de luxe. On l'applique d'abord sans ornement, on lui donne par le brunissage un éclat incomparable ; plus tard, sur la surface lisse, on trace, à la pointe, des dessins variés, ou bien on y peint de grêles et capricieux rinceaux de couleurs. Quelquefois cependant tout le champ n'est pas d'or, et, comme aux siècles antérieurs, l'on voit, dans le haut du tableau, des ciels bleus bordés de blanc (1) ; en d'autres manuscrits

(1) On peut observer des ciels ainsi faits à la mode antique dans de nombreux manuscrits. Voir notamment, à la Bibliothèque nationale, la belle *Bible moralisée*, du milieu du XIIIe siècle, ms. lat. 11560 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie*, *n° 1*).

toute la partie supérieure est d'or et le sol est fait d'une couleur verte uniforme, sur laquelle se détachent des fleurettes blanches, roses, bleues, violettes ou rouges. En même temps que les fonds d'or, les enlumineurs du XIII[e] siècle affectionnent aussi les champs échiquetés ou losangés, soit d'or et de couleurs, soit de couleurs seules, presque toujours avec ornements sur les losanges ou les carrés. Certains fonds imitent manifestement les vitraux. Dans les manuscrits moins soignés se voient de simples champs de couleur unie, souvent décorés de petits points blancs ou d'arabesques.

A toutes les époques les miniaturistes ont voulu représenter les paysages et les intérieurs des habitations. Sous le règne de saint Louis, et même antérieurement, on trouve quelquefois d'admirables motifs d'architecture (1); mais ce n'est vraiment qu'au XIV[e] siècle qu'aboutissent les efforts des peintres pour disposer derrière leurs personnages des sites dans lesquels ils observent à peu près, pour les monuments et les arbres, les proportions commandées par l'optique suivant leur éloignement. Sans doute, au XV[e] siècle, bien des enlumineurs travaillent encore à l'ancienne mode : il en est qui peignent des fonds losangés ou échiquetés très fins de couleur et d'or, généralement avec des ornements, fleurs de lis ou autres, sur la couleur; d'autres n'ont même pas encore complètement abandonné les champs d'or décorés à la pointe. Pourtant, à cette époque, les paysages sont devenus tout à fait remarquables et se rapprochent de plus en plus de la réalité, bien que les ciels soient souvent d'un bleu trop foncé se dégradant vers l'horizon presque jusqu'au

(1) Voir le *Psautier de saint Louis*, exécuté vers l'an 1256 (Bibl. nat., ms. lat. 10525, *Cat. des P. F., 2[e] partie, n[o] 6).*



Fig. 32

LACHÈS CACHÉ DERRIÈRE UN ARBRE
POUR SURPRENDRE LA CONVERSATION DE SA FEMME ET DE SON FILS
(Térence, L'*Hécyre*, acte IV, sc. I)

(Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 664, fol. 228).

blanc. Certains artistes, dès le premier quart du XVe siècle, ne sont pas inférieurs, pour l'observation et la reproduction de la nature, à leurs successeurs les peintres modernes. Les poses de leurs personnages sont d'une justesse qu'il serait difficile de surpasser. Il peut bien exister encore certaines disproportions entre les êtres et les objets, les arbres ne sont pas toujours d'une taille suffisante pour l'usage auquel le miniaturiste les destine *(fig. 32)*, les monuments paraissent souvent bien petits à côté des hommes ; mais le progrès sur ce point spécial n'en est pas moins considérable, et il suffit pour nous le rendre évident de comparer aux œuvres des enlumineurs du duc de Berry celles des artistes ayant travaillé sous le roi Jean.

C'est l'époque où apparaissent dans les miniatures les fenêtres closes de vitres : le verre y est peint avec une perfection et un réalisme qu'on n'a pas égalés depuis. L'eau des rivières y est figurée par le même procédé, peut-être avec moins de bonheur. Les montagnes se ressentent encore des vieilles méthodes, et il est rare qu'elles soient telles qu'on les voit dans la nature ; mais les tapisseries, les carreaux de dallage sont si soigneusement dessinés et peints qu'il serait aisé de les reproduire exactement.

Au reste, il semble bien que, vers le milieu du règne de Charles VI, il y ait eu, à Paris du moins, des spécialistes du paysage, qui était alors un art tout nouveau. Cela paraît ressortir assez clairement d'un curieux passage de Christine de Pisan relatif à une enlumineuse, qui, autant qu'on en peut juger, peignait surtout les ornements des marges et les fonds des miniatures. Dans le chapitre XLI de la première partie du livre de la *Cité des dames*, Christine de Pisan introduit un personnage allégorique, dame Raison, qui lui cite un certain nombre

de femmes peintres de l'antiquité. Christine riposte à son interlocutrice qu'elle voit bien que les arts et les artistes étaient plus honorés chez les anciens qu'ils ne le sont à présent; puis elle ajoute : « Mais à propos de ce que vous dittes de femmes expertes en la science de paintrerie, je congnois aujourd'ui une femme que on appelle Anastaise, qui tant est experte et aprise à faire *vigneteures d'enlumineure en livres et champaingnes d'ystoires* qu'il n'est mencion d'ouvrier en la ville de Paris, où sont les souverains du monde, qui point l'en passe, ne qui aussi doulcetement face fleureteure et menu ouvrage que elle fait, ne de qui on ait plus chier la besoingne, tant soit le livre riche ou chier que on a d'elle, qui finer en puet. Et ce sçay-je par expérience, car pour moy meismes a ouvré aucunes choses qui sont tenues singulières entre les vignetes des grans ouvriers » (1).

Il n'est point question, on le voit, qu'Anastaise l'enlumineuse ait jamais peint des *histoires*, c'est-à-dire des scènes. Au dire de Christine de Pisan, son travail se bornait à exécuter des *vigneteures d'enlumineure en livres*, ce qu'il faut entendre sans doute de ces délicieuses bordures de rinceaux en or et en couleur si goûtées de son temps; mais elle faisait aussi des fonds ou *champaingnes d'ystoires*, autrement dit des paysages de miniatures. Anastaise aurait donc été, non pas une miniaturiste, mais une paysagiste et une ornemaniste. On lui payait fort cher ses bordures et ses paysages, ce qui laisse supposer qu'elle jouissait dans sa spécialité d'une véritable renommée. Bien que vivant à Paris, il semble peu probable que cette enlumineuse fût pari-

(1) Je cite ce passage d'après l'exemplaire manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal, nº 2686, fol. 46vo.

sienne. Son nom d'Anastaise, ses relations étroites avec Christine de Pisan permettent de croire qu'elle était, comme l'auteur de la *Cité des dames*, originaire d'Italie.

La question, au surplus, n'est point encore tranchée de savoir si ce sont les mêmes artistes qui exécutaient les miniatures et les bordures. Il est probable que, là comme ailleurs, il faut se garder d'établir des règles trop générales. En tout cas, ces ornements des marges mériteraient d'être étudiés longuement. Je n'en puis dire ici que quelques mots ; mais je veux insister sur ce point qu'en aucun autre endroit les enlumineurs du moyen âge n'ont donné aussi librement carrière à leur fantaisie, et que nulle part, non plus, ils n'ont aussi volontiers montré leur habileté sans pareille à composer des ornements et à les varier en mille manières.

On confond souvent, et cela n'a rien que de très naturel, les encadrements et les bordures. Cependant, si l'on y regarde d'un peu près, on s'apercevra vite qu'il convient de distinguer les premiers des secondes. Jusqu'au XVe siècle il est très rare, en effet, qu'ils se soient mêlés au point de ne faire qu'un seul ornement. L'encadrement accompagne toujours la miniature indépendante de la lettre (1). La bordure, au contraire, vient de l'initiale, que celle-ci contienne ou non une miniature. En d'autres termes, la bordure n'est, en principe, que le prolongement exagéré dans la marge des aspérités de la lettre majuscule, ou du moins anciennement elle se rattache presque toujours à l'initiale.

(1) Il ne s'agit pas ici des encadrements de pages. Dans tous les siècles il s'est trouvé des copistes qui ont tracé autour de leur texte des lignes formant encadrement.

A toutes les époques, aussi bien au IXe siècle qu'au XVe, l'encadrement doit être entendu d'un ornement rectangulaire compris entre des lignes qui le délimitent d'une façon régulière et précise. Il peut être formé simplement d'une ou de plusieurs lignes d'or et de couleurs ; mais lorsque ces lignes sont écartées, l'espace qu'elles laissent entre elles est d'ordinaire peint de couleurs diverses avec ornements. Souvent les couleurs du champ et des ornements sont contrariées, ou mises de l'un en l'autre, comme on dit dans la langue du blason. En réalité, que ce soit dans le haut moyen âge ou au temps de la Renaissance, l'encadrement simule toujours un cadre, comme s'il s'agissait d'un tableau portatif. Ce cadre est généralement très simple ; parfois le peintre y ajoute quelques feuillages ; fréquemment aussi, et à toutes les époques, il place aux quatre coins du cadre, soit une fleur de lis, soit un ornement quelconque, le plus souvent rond ou tétragonal *(fig. 3, 5 et 8)*.

Quant à la bordure, j'ai déjà dit qu'elle est née de l'initiale. Si à une époque avancée du moyen âge elle a bien pu exister indépendante, il n'en a point été ainsi dans le principe. Avant le XIIe siècle, la bordure n'est pas d'un usage fréquent. Sans doute les initiales occupent parfois toute une page, et les lettres elles-mêmes, les I notamment, posées dans la marge sur toute la hauteur du texte, peuvent faire office de bordures ; mais on ne met point encore volontiers aux majuscules ordinaires ces queues démesurées qui bientôt vont se déployer en toute liberté. Peu à peu cependant, vers le milieu du XIIe siècle, les parties saillantes des initiales s'allongent (1). Il est rare toutefois qu'elles

(1) Bien que les majuscules de couleurs aient été souvent exécutées par des rubricateurs qui se confondent peut-être avec les

contournent la page, et il faut attendre le XIIIe siècle pour voir ces ornements accessoires s'élancer de tous côtés en fusées étincelantes. Ce sont alors des bandes larges, tourmentées, dont les coudes et les extrémités sont décorés d'ornements épineux. Les fonds en sont de couleur ou d'or. Au centre courent d'autres bandes plus étroites dont les couleurs alternent. Dès lors les bordures contournent franchement les pages et souvent les entourent de trois côtés : elles sont essentiellement de forme irrégulière. Souvent elles figurent des animaux monstrueux, et celui qui les trace s'efforce de leur donner l'apparence la plus capricieuse. Ailleurs ces larges bandes, audacieusement jetées dans la marge, sont terminées en palmettes et couvertes de hachures blanches, avec des traits d'or au centre qu'accompagnent d'autres traits plus fins de diverses couleurs. Dans certains manuscrits ces superfluités affectent la forme de queues de comètes, bleues et rouges, ou rappellent assez exactement le squelette d'un poisson.

Vers la fin du XIIIe siècle et le commencement du siècle suivant, les feuilles de vignes ou de trèfles apparaissent de plus en plus nombreuses. Les rinceaux s'étalent sur d'autres rinceaux qui sont d'or. Les angles de l'ornement épineux s'allongent en traits déliés. Mais la transformation la plus caractéristique de cette époque est l'apparition dans les bordures d'êtres

enlumineurs, je n'ai point à parler ici des initiales elles-mêmes. Toutefois, je noterai, en passant, que l'emploi de la couleur verte pour ces initiales peut être regardé comme caractéristique du XIIe siècle. Avant et après cette époque les grandes lettres en tête des alinéas sont généralement alternées rouges et bleues. Au XIIe siècle elles sont presque toujours rouges, bleues, vertes.

réels ou fantastiques, monstres à face humaine, hommes à tête d'animal, scènes de chasse, combats grotesques, produits d'une imagination sans frein et d'une verve qui n'épargne rien. Peu à peu des illustrations indépendantes, monstres, animaux, personnages réels, scènes de chasse, se montrent, non pas seulement dans la bordure, mais encore au delà, sur la partie blanche du parchemin. Certaines pages renferment dans la marge, en dehors de la bordure, jusqu'à vingt ou trente figures d'une bizarrerie très recherchée.

On a quelquefois reproché aux enlumineurs les fantaisies irrévérencieuses et les farces énormes qu'ils ont semées à profusion sur les marges des manuscrits, même quand ceux-ci sont des livres de dévotion. Il est probable que de leur temps personne ne songeait à s'en scandaliser (1). Les princes, en tout cas, possédaient dans leurs collections nombre de bijoux dont les sujets rappellent singulièrement les inventions les plus osées des peintres (2).

(1) On aimait moins les représentations du diable, et les miniatures qui en contiennent ont souvent été impitoyablement grattées.

(2) Voici la description de quelques-uns de ces objets, choisis non parmi les plus étranges : « Item, ung joyau en manière d'ung dragon à une teste de femme enchappellée. — Item, ung oysel qui a visaige d'omme ou cul, et le chevauche une femme. — Item, deux singes sur ung entablement, vestuz de deux manteaulx esmaillez. — Item, une amatiste entaillée d'un omme qui chevauche une beste, environnée d'un fillet d'or. — Item, ung camahieu grant, à ung visaige blanc à une grant hure rousse par dessus, environnée d'un fillet d'or. — Item, ung camahieu, où il a une teste blanche qui est engoullée par derrière d'une beste. (*Inventaire du mobilier de Charles V,* publié par J. Labarte, n°s 1733, 1737, 1738, 2913, 2915, 3000.) — Item, un pot de cassidoyne, ovré, non garni, avec un camayeu rond, où il a deux oiseaux qui ont le visage de homme. — Item, une sallière de cristal avec le couvercle, estant sur un serpant volant, à une teste d'enffant, et vers la queue une teste d'omme, et y fault une aile. » (*Inventaire du duc de Berry,* publié par J. Guiffrey, B n° 939, A n° 623.)

Avant Charles VI, les enlumineurs de bordures ne font que très peu d'emprunts au règne végétal, ou plutôt ils n'emploient guère les plantes qu'en les stylisant. A partir de cette époque, au contraire, ils y mêlent des branches feuillées, des fleurs, des fruits, copiés sur la nature. On a accusé les peintres antérieurs au XV[e] siècle de n'avoir pas su reproduire ce qu'ils avaient sous les yeux : ils ont fait, dit-on, des plantes et des animaux qui ne ressemblent à aucune espèce connue. Sans doute leur naïveté est grande, leur maladresse inexcusable quelquefois ; mais savons-nous bien ce qu'ils ont voulu faire ? Aurait-on goûté de leur temps la copie pure et simple des objets naturels ? Notre éducation artistique nous fait en général préférer la reproduction exacte des êtres et des choses ; mais aujourd'hui ne revenons-nous pas un peu au goût de la stylisation ? Et notre art nouveau, que nous avons trouvé ou retrouvé au Japon, est-il si loin de l'art décoratif des vieux enlumineurs français du XIII[e] siècle ?

Le mouvement réaliste qui s'est manifesté sous le règne de Charles VI a modifié plus encore la peinture d'ornement que les miniatures à sujets. A ce moment les marges entières des manuscrits commencent à se couvrir de rinceaux, de fleurs, d'êtres de toute sorte ; de véritables miniatures prennent place dans la marge, et il en sera désormais ainsi tant que subsistera l'art de l'enluminure. Dès lors la classique bordure a presque cessé d'exister. Souvent la marge dans toute son étendue reçoit des ornements, où l'or et les couleurs surabondent, où l'on retrouve toutes les qualités des miniaturistes anciens, sauf la sobriété. Vouloir décrire des bordures exécutées dans la seconde moitié du XV[e] siècle serait perdre son temps. Toutes les formes, toutes les fantaisies y trouvent place ; mais il n'en est presque pas où

les points d'or ne soient jetés avec profusion. Certains enlumineurs les y mettent en tel nombre que le papillotage est loin d'en être agréable. Ils posent sur toute la largeur de la marge des milliers de folioles et de points d'or brunis qui fatiguent l'œil et l'éblouissent (1). Cela est plus étrange que joli. Beaucoup d'autres montrent assurément plus de goût et produisent en ce genre des œuvres inimitables. Plus tard, tout à fait à la fin du XVe siècle, quelques flamands exécutent des bordures qui peuvent passer pour de véritables merveilles. Telles sont celles des deux volumes dits du *Maître aux fleurs* (2) et du livre d'*Heures d'Isabelle de Lalaing* (3). Ce ne sont pas seulement des plantes et des fruits qui ornent les marges de ces admirables manuscrits : on y rencontre aussi, groupés avec une grâce sans égale sur des fonds d'or mat, des êtres et des objets de tout genre, des anges, des insectes, des oiseaux, des quadrupèdes, des vases ornés. Quelques-unes de ces bordures, notamment dans les *Heures d'Isabelle de Lalaing*, défient toute description.

Mais je ne dois parler que des miniaturistes français, et ceux-là sont des flamands, flamands de langue française, il est vrai. A cette époque, d'ailleurs, les peintres français, presque tous des tourangeaux, exécutent aussi de charmantes bordures : Bourdichon et ses élèves ne montrent pas moins de goût que les flamands pour copier la nature. Les plantes qui encadrent les feuillets des *Heures d'Anne de Bretagne* sont traitées avec tout autant de réalisme, sinon avec autant de légèreté, que

(1) L'un des plus curieux spécimens de ces manuscrits aux marges décorées sans discrétion est un livre d'Heures du XVe siècle à l'usage de Coutances (Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 643).

(2) Bibl. de l'Arsenal, mss. nos 638, 639.

(3) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 1185.

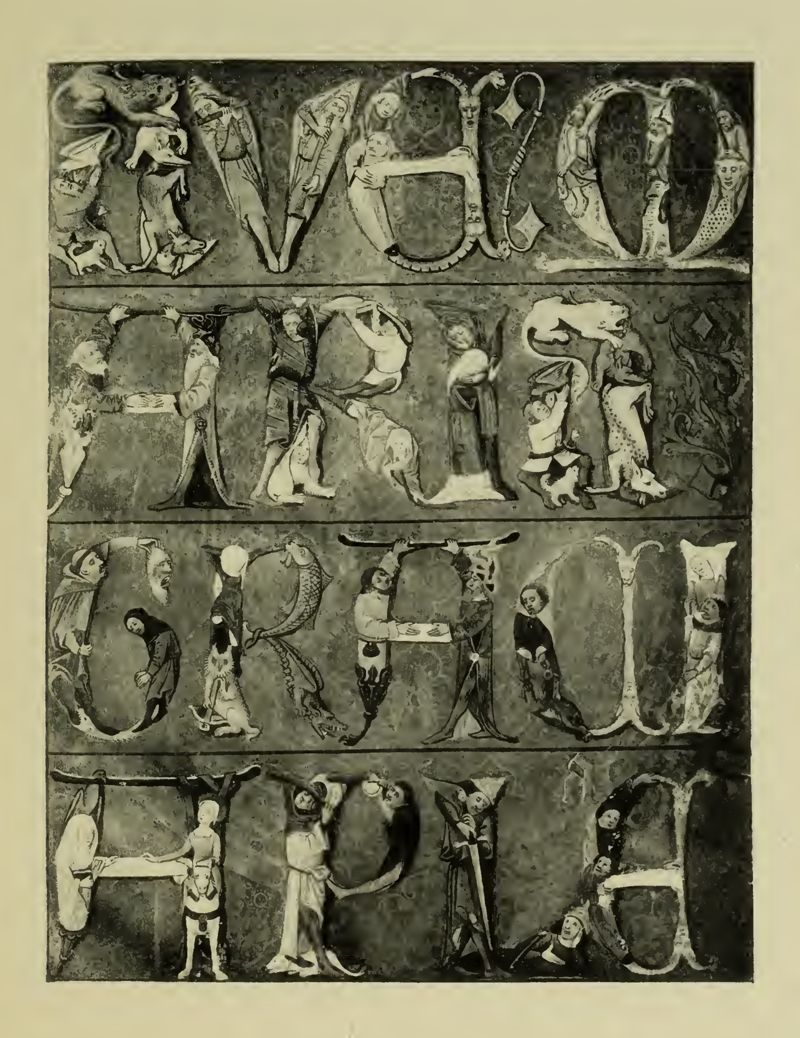


Fig. 33

PAGE PEINTE CONTENANT LES MOTS AVE MARIA GRACIA PLE
DONT CHAQUE LETTRE EST FORMÉE
DE PERSONNAGES, D'ANIMAUX, DE MONSTRES ET D'OBJETS
(Bibl. nat., ms. lat. 1173, fol. 52).

celles du *Maître aux fleurs*. A vrai dire, on ne peut plus nommer ces ornements des bordures : il semble qu'on ait dès lors la haine du parchemin blanc, et l'on en laisse le moins qu'on peut. Ces grandes marges toutes décorées contribuent souvent à affaiblir les miniatures qu'elles entourent et qui, en certains manuscrits, se trouvent reléguées au second plan.

Vers la fin du XVe siècle on en revient même à la vieille tradition des grandes initiales formées de personnages, d'animaux, de monstres, d'objets de toute sorte, entremêlés et souvent contorsionnés dans les positions les plus grotesques. En réalité, la tradition ne s'en était jamais perdue entièrement, elle ne l'est pas même aujourd'hui encore. Je n'ai point cru utile de parler de ces initiales, car c'est là un des genres d'ornements dont on s'est le plus souvent occupé : les spécimens qu'on en trouve reproduits dans une foule d'ouvrages ont vulgarisé ces fantaisies des enlumineurs ou des calligraphes et nous les ont rendues familières (1).

Il n'est pas bien sûr que, même au XIe et au XIIe siècle, les illustrateurs aient montré dans ces travaux autant d'imagination que quelques-uns de leurs successeurs du XVe. A cette époque, en effet, certains enlumineurs ne se contentent pas d'inventer les plus ingénieuses combinaisons d'êtres et d'objets pour former leurs initiales, ils ne craignent pas de peindre de véritables tableaux à pleine page uniquement composés de ces grandes lettres. L'exemple que j'en donne ici (*fig. 33*) est

(1) La plupart des écrivains qui se sont occupés des manuscrits enluminés du moyen âge, le cte de Bastard, J. Labarte, Ch. Louandre, P. Lacroix, MM. L. Delisle, Lecoy de La Marche, Geo. Warner, etc., ont reproduit en grand nombre des initiales et des bordures d'époques diverses.

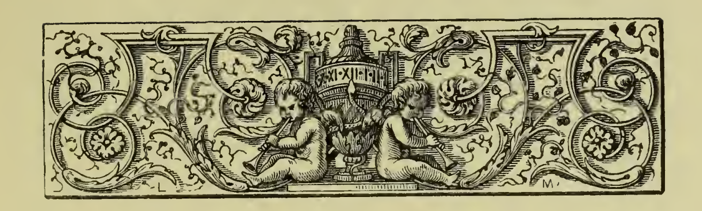
certainement l'un des plus curieux qu'on puisse voir (1). Au premier abord, l'œil n'y distingue que des majuscules, très lisibles d'ailleurs, d'un dessin parfaitement correct, et dont la réunion donne les mots : AVE MARIA GRACIA PL^aE ; mais il suffit de considérer ces dix-sept lettres pendant quelques instants pour s'apercevoir que chacune d'elles est formée de personnages et d'animaux fort ingénieusement assemblés. Plusieurs sont dans des poses assez extravagantes. Cependant, sous cette apparence un peu folle, on devine un artiste sage et réfléchi. Lorsqu'il a trouvé une combinaison qui lui semble heureuse, il n'hésite pas à la répéter. L'*A* de « *A*ve » et le dernier *A* de « Mari*a* » sont à peu près identiques : il en est de même du premier *A* des mots « M*a*ria » et « Gr*a*cia ». Dans cette page, je n'ai pas compté moins de soixante-neuf têtes d'hommes, de femmes, d'animaux ou de monstres ; mais je ne suis point sûr de n'en avoir pas omis. On aurait tort évidemment de présenter ce tableau comme un chef-d'œuvre de goût : tout ce qu'on peut dire, c'est que celui qui le composa était particulièrement habile. Il était un maître en son genre, et ce genre jouissait de son temps d'une vogue extraordinaire, principalement pour la décoration des marges. Au XIVe siècle il avait eu des rivaux, et l'un des plus remarquables est le dessinateur qui orna d'initiales, faites aussi d'animaux et de personnages, une très belle *Bible historiale française*, en deux volumes, dont un seul, malheureusement, nous est parvenu (2). Il eut également des

(1) Livre d'Heures orné des armes d'un comte d'Angoulême, Bibl. nat., ms. lat. 1173, fol. 52 (*Cat. des P. F., 2e partie, n° 138*).

(2) Le tome Ier de cette Bible, qui figura dans les bibliothèques de Charles VI et du duc de Berry, a été, en effet, seul retrouvé : il est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, ms. n° 5212.

successeurs, car le XVIe siècle, malgré la Renaissance, montra, lui aussi, un goût très vif pour ces ornements tourmentés, goût un peu factice sans doute et incapable en tout cas de résister longtemps à l'horreur du *gothique* qui devait bientôt faire confondre dans un même dédain tout ce qu'avait légué le moyen âge : langue, peintures, sculptures et monuments.





CHAPITRE X

PROCÉDÉS TECHNIQUES DES MINIATURISTES LE DESSIN, LES COULEURS ET L'OR, LE RELIEF DES FONDS LES FEUILLES A CALQUER

Malgré la très grande vogue de l'art de la miniature au moyen âge, il ne nous est parvenu aucun traité qui puisse nous renseigner complètement sur les divers procédés techniques employés pendant cette période par les illustrateurs de livres. Et, d'abord, leurs dessins étaient-ils faits d'après nature ? A vrai dire, il ne semble pas que les enlumineurs très anciens aient eu des modèles sous les yeux ; mais, à partir du règne de Charles VI, les poses des personnages, en certaines miniatures, sont trop naturelles, trop imprévues, pour admettre qu'un peintre ait pu les imaginer sans en avoir pris au préalable un croquis. Je donne ici un exemple de ces poses variées (*fig. 34*). Ce tableau est tiré d'une *Bible historiale française* de Jean duc de Berry (1) : il

(1) Bibl. de l'Arsenal, mss. n°s 5057-5058 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n° 218*), fol. 77.

nous montre le Tabernacle gardé par Moïse, Aaron et le peuple juif. Dans l'encadrement se voient les chefs des douze tribus d'Israël. Les poses des patriarches sont remarquables : je signalerai spécialement celles de Ruben, de Gad et de Nephthali. La miniature ne contient pas moins de quarante-et-un personnages. Dans la représentation des douze fils de Jacob, il était particulièrement difficile d'éviter la monotonie, attendu qu'ils sont tous figurés en des poses inactives, ce qui n'est pas habituel chez les miniaturistes.

Les frères de Limbourg, dans les *Très riches Heures* de Chantilly, n'ont que peu de personnages pour lesquels le modèle paraisse indispensable. Au contraire, les artistes qui ont illustré le célèbre *Térence des Ducs* (1) n'ont pu manifestement atteindre à cette perfection du geste sans avoir sous les yeux des modèles, et des modèles fort habiles eux-mêmes. Il leur eût été impossible, en outre, de reproduire avec une si parfaite ressemblance le même type en des poses variées dans les diverses scènes de toute une comédie, s'ils n'avaient fait évoluer et poser devant eux des hommes et des femmes symbolisant les personnages de chaque pièce. Vers le milieu du XVe siècle, c'est une ère nouvelle qui s'ouvre pour l'art. Dès lors les procédés ne diffèrent que bien peu de ceux des peintres modernes ; et chez Jean Fouquet, comme chez la plupart de ses contemporains, les types d'après nature abondent, même dans les scènes de deuxième plan.

Si l'on admet aisément que les peintres de tableaux ont de tout temps exécuté des portraits *ad vivum*, il en coûte un peu de penser que de simples miniaturistes

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 664 (*Cat. des P. F.*, 2e *partie, n° 230* bis).

ont fait poser des modèles pour illustrer un livre. On serait bien tenté de soutenir que la merveilleuse habileté des artistes du moyen âge leur tenait lieu de tout et qu'ils n'avaient nullement besoin de modèles pour donner la vie à leurs personnages. Cependant, une telle habileté tiendrait véritablement du prodige ; et, certes, ces artistes ont eu assez de qualités réelles pour qu'il soit inutile de leur en prêter d'imaginaires. On vante souvent, par exemple, et à juste titre, la sûreté de main des enlumineurs, qui, sans le secours d'aucun instrument, croit-on, auraient été capables de tracer des figures géométriques d'une absolue régularité. Mais si l'on veut bien considérer plus attentivement leurs œuvres, on s'apercevra vite qu'ils ont toujours usé, comme nous, du compas et de la règle. Quand les figures ne peuvent être entièrement faites à l'aide de ces instruments, elles pèchent toujours par quelque endroit. C'est ainsi que les ornements ou encadrements quadrilobés, très à la mode dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, sont rarement d'une correction parfaite. En revanche, s'il s'agit de figures rondes, de miniatures peintes sur fonds d'or circulaires, la circonférence en est toujours irréprochable ; mais qu'on examine avec soin ces figures, et l'on ne manquera pas, après quelques recherches, de découvrir au centre de l'image le trou fait par la pointe du compas (1).

Nous sommes assez mal renseignés sur la façon dont

(1) Il est probable qu'on trouverait ces traces de compas dans tous les manuscrits décorés de figures rondes. Je signalerai au hasard les suivants : un *Évangéliaire latin*, du XI[e] siècle (Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 592), un *Elementarium* de Papias, du XII[e] siècle (Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 1225, fol. 91), le *Psautier* dit *de saint Louis*, du XII[e] au XIII[e] siècle (Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 1186), une *Bible moralisée*, du XIII[e] siècle (Bibl. nat., ms. lat. 11560, *Cat. des P. F.*, 2[e] *partie*, *n° 1*).

les enlumineurs mariaient la couleur au dessin. Quelquefois ils semblent avoir appliqué leurs couleurs sans avoir fait auparavant l'esquisse de leur tableau ; ou du moins les lignes qu'ils ont tracées ont complètement disparu : on peut s'en rendre compte en observant des miniatures détériorées. Mais le plus souvent, quand la couleur a été enlevée accidentellement, on aperçoit dessous, ainsi que je l'ai dit plus haut, l'esquisse primitive, très sommaire et en tout semblable aux esquisses que j'ai signalées dans les marges. Quant au dessin terminé et tel que nous le voyons dans les miniatures, il est, d'ordinaire, posé sur la couleur. Si cette couleur s'écaille et tombe, le dessin disparaît avec elle. Jusqu'au XIVe siècle, même assez avancé, la plupart des enlumineurs dessinent à gros traits, ce qui donne à leurs images une apparence lourde. Quelques-uns d'entre eux exagèrent même à tel point cette grosseur des traits que leurs personnages prennent aujourd'hui à nos yeux un aspect caricatural. Jean Pucelle semble avoir été l'un des premiers qui aient usé du trait fin se confondant presque avec la couleur et marquant d'une façon normale les limites de l'image et les ombres.

Ce n'est que tardivement qu'on rencontre des miniatures dans lesquelles le dessin terminé et soigné transparaît sous la couleur. Les artistes qui ont usé de ce procédé ne sont pas nombreux. A une époque un peu ancienne je n'en signalerai qu'un, qui illustra, suivant cette méthode, plusieurs cahiers de la *Bible historiale* d'où est tirée la figure 34 (1). Celui-ci dessine nettement tous ses personnages et tous les objets; il étend sur son

(1) Cette figure 34 est précisément une œuvre du miniaturiste dont il est question ici.



Fig. 34

LA GARDE DU TABERNACLE

(Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 5057, fol. 77).

dessin une couche de peinture uniforme et n'y fait plus aucune retouche. Il se borne à arrêter les contours extérieurs par une ligne noire. C'est le dessin recouvert, très fini et très marqué, qui fait les traits, les ombres, les plis des vêtements. Cet enlumineur, dont le nom m'est, du reste, inconnu, serait donc un initiateur : il a employé un procédé à peu près ignoré de son temps, mais qui devint fort en usage plus tard. Il travaillait certainement avant 1416, puisque le manuscrit qu'il a illustré porte l'ex-libris autographe du duc de Berry qui mourut cette année-là.

Il peut être intéressant de noter au XIe et au XIIe siècle un mode particulier de figurer les plis des étoffes. Ces étoffes, faites de couleurs vives, sont sillonnées de traits concentriques qui rappellent assez exactement les veines de certaines pierres précieuses : aussi, faute d'appellation plus précise, proposerai-je de les nommer des *plis en agate*. Les spécimens en sont abondants, et l'on en trouvera notamment de fort remarquables dans deux manuscrits des *Quatre Évangiles* conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal, l'un du XIe siècle (1), l'autre du XIIe (2). Je crois, à vrai dire, qu'on doit voir dans ce genre de dessin non pas la marque distinctive d'une école, mais bien plutôt la caractéristique d'une époque. En effet, cette disposition des plis n'est point exclusivement propre aux peintres des XIe et XIIe siècles ; la plupart des sculpteurs du même temps l'affectionnent aussi, et on l'observera en un grand nombre de statues exécutées pendant cette période (3). Le principe est

(1) Ms. n° 592.
(2) Ms. n° 591.
(3) On peut voir des statues avec vêtements à plis concentriques au portail royal de la cathédrale de Chartres (notamment au Christ du tympan), à la cathédrale du Mans, à la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, à Saint-Trophime d'Arles, etc.

donc le même pour les sculpteurs et pour les peintres. Mais les teintes éclatantes dont ces derniers revêtent leurs œuvres donnent à celles-ci un aspect tout différent ; et il me semble difficile d'admettre qu'ils ne se soient pas inspirés, pour les exécuter, du spectacle que leur offraient les onyx.

Pour ce qui concerne les couleurs employées par les enlumineurs, quelques documents nous sont restés. A la vérité ce n'est pas là le point le plus obscur de l'histoire de l'art au moyen âge, et je ne suis même pas persuadé que nous ayons perdu les secrets des vieux miniaturistes. Peut-être possédaient-ils des recettes que nous ignorons ; en revanche, nous en avons certainement qu'ils n'ont pas connues. Il est, toutefois, un secret qu'ils n'ont pu nous transmettre : c'est celui de la patience. Le peintre du moyen âge attendait des journées, des semaines, des mois, s'il le fallait, que sa couleur fût à point. S'il s'agissait de l'appliquer, cette couleur, sa patience n'était pas moindre. C'est, quelquefois, lorsque cinq couches successives avaient été étendues l'une sur l'autre après séchage complet de la précédente, que l'enlumineur espérait voir apparaître la nuance cherchée. Il y fallait du courage, car, en hiver, par les temps humides, cela pouvait exiger plusieurs semaines. Dira-t-on que les résultats en sont médiocres ? Après sept cents ans et plus, ces œuvres de peinture n'ont subi aucune altération.

Le meilleur recueil, ou, si l'on veut, le plus complet, que nous possédions sur la fabrication des couleurs est celui de Jean Le Bègue (1). Ce personnage, né vers 1368, était licencié ès lois et fut greffier de la Chambre des comptes (2). C'est lui qui, en 1411, après la mort de

(1) Bibl. nat., ms. lat. 6741.

(2) M. Lecoy de La Marche et d'autres auteurs ont cru que Jean Le

Gilles Mallet, rédigea l'inventaire de la bibliothèque de Charles VI (1) : il en dressa encore un autre en 1413. On lui a attribué à tort la traduction française du *Polycratique* de Jean de Salisbury (2); mais c'est bien lui, en revanche, qui traduisit en français le livre de Léonard Bruni, d'Arezzo, dit l'Arétin, *De primo bello punico* (3). Jean Le Bègue était un curieux des arts et des procédés des artistes : il s'étudia à rassembler toutes les recettes qu'il put se procurer. Il copia le vieux traité du moine Théophile (4), l'ouvrage en vers et en prose d'Héraclius. Il colligea des recettes dues à maître Pierre de Saint-Omer, à Jacques Cône, peintre flamand, à Antoine de Compiègne, enlumineur de livres à Paris, à Albert Porzello, habile maître à écrire, de Milan, et à bien d'autres. La plupart de ces formules lui furent communiquées par

Bègue était allé en Italie pour y chercher des recettes. Cela est tout à fait invraisemblable. Jean Le Bègue ignorait la langue italienne: il en a fait plusieurs fois l'aveu. Voulant prendre des formules dans un livre, en italien, de Jean de Modène, peintre, habitant Bologne, il le fait traduire en latin par un de ses amis : «... Quem sermonem [italicum], dit-il, cum non intelligerem, feci per quemdam amicum meum, utriusque lingue peritum, in latinum verti. » (Bibl. nat., ms· lat. 6741, fol. 35). Il traduisit en français, il est vrai, le livre de la *Première guerre punique* de Léonard d'Arezzo ; mais cet auteur a écrit son ouvrage en latin et non pas en italien.

(1) Voir : L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, t. Ier, p. 23, 24.

(2) Voir : *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecæ regiæ*, t. IV, p. 241.

(3) Les manuscrits en sont nombreux dans les bibliothèques; la date qu'ils portent comme étant celle de l'achèvement de la traduction est généralement 1405 ou 1445. La première de ces dates n'est pas admissible, puisque le traducteur dédie son travail à Charles VII ; la seconde est bien tardive, car Jean Le Bègue, en 1445, aurait été âgé de 77 ans : le fait toutefois n'est pas impossible.

(4) Le traité du moine Théophile, *Diversarum artium schedula*, a été publié, avec une traduction française, par le comte Charles de L'Escalopier, Paris et Leipzig, 1843, in-4°. Une autre édition, publiée par Rob. Hendrie, a paru, in-8°, à Londres, 1847.

un personnage qu'il nomme en latin Johannes Alcherius, *alias* Archerius. C'est en 1431, à l'âge de 63 ans, que Jean Le Bègue acheva son livre.

Le recueil du greffier, recueil qui est à peu près unique, constitue sans doute un document plein d'intérêt. Pourtant, je ne suis pas absolument convaincu que nous ayons bien là le dernier mot des enlumineurs du moyen âge. On connaît assez le soin jaloux avec lequel les maîtres de métier gardaient leurs secrets pour redouter que les peintres ne les aient pas tous livrés. Je ne veux pas dire qu'ils ont donné de fausses recettes ; mais peut-être en avaient-ils d'autres plus précieuses qu'ils n'ont point dévoilées. Jacques Cône et Antoine de Compiègne en savaient donc probablement plus qu'ils n'en ont dit. Toutes ces recettes sont, d'ailleurs, publiées depuis longtemps (1) ; d'autres traités similaires ont été imprimés plus récemment (2). Le recueil de Jean Le Bègue n'est point homogène : on y trouve beaucoup de redites, beaucoup de formules identiques, qu'il a recopiées plusieurs fois presque dans les mêmes termes, parce que, provenues de divers artistes, elles sont tombées entre ses mains à des époques différentes. On risquerait évidemment de s'égarer si l'on acceptait en bloc comme infaillibles toutes les recettes colligées par le bon greffier. Quelques-unes ne semblent pas très sérieuses (3) ; mais

(1) Voir : *Original treatises... on the arts of painting...*, by Mrs Merrifield. Londres, 1849, 2 vol. in-8°.

(2) Voir notamment : *L'art d'enluminer*, publié par A. Lecoy de La Marche. Paris, 1890, in-18.

(3) Celle-ci, par exemple : « Trempeure de fer et d'acier forte se fait ainsi : quant le bouc est en amour, se on prent son sang et on y trempe dedens fer ou acier, il est moult dur. » (Bibl. nat., ms. lat. 6741, fol. 98.)

néanmoins elles doivent être, pour la plupart, considérées comme parfaitement véridiques et pratiques.

Je ne transcrirai point ici les formules recueillies par Jean Le Bègue, non pas qu'elles me paraissent dénuées d'intérêt, mais parce que toutes ont été déjà publiées, comme je viens de le dire, et quelques-unes même dans les ouvrages de vulgarisation, dans les petits manuels, fort en vogue aujourd'hui, pour guider nos modernes émules de Jean Fouquet et d'Anastaise l'enlumineuse. D'autre part, beaucoup de ces formules n'ont subi pendant des siècles que peu de changements. Un bibliothécaire de Saint-Victor de Paris, qui vivait dans la seconde moitié du XVIIe siècle, Charles Le Tonnellier, composa en 1680, ou peut-être transcrivit d'après un manuscrit plus ancien, des « Instructions pour broyer, adoucir, renfondre et retoucher les couleurs, comme aussi pour la dorure et les bouquets de paille, toile et veslin, avec le moyen de faire un beau verny » (1). Or, les formules données par le Victorin ne sont pas en général différentes de celles qu'on trouve dans le recueil de Jean Le Bègue. On en peut encore dire autant des recettes publiées au XVIIIe siècle par Watin (2) et par bien d'autres.

Les enlumineurs se servaient en général de couleurs détrempées à l'eau gommée (3). Pour quelques-unes, cependant, les théoriciens recommandent l'eau dans la peinture à fresque, l'œuf dans la décoration des manus-

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 4627, fol. 286.

(2) Watin était un marchand de couleurs de Paris, qui fit paraître en 1772 un livre sous le titre de : *L'Art du peintre, doreur et vernisseur.* L'ouvrage eut du succès et fut réimprimé plusieurs fois, la dernière en 1819.

(3) « Toutes couleurs sont destrempées de gomme de pin ou de sapin, fors mine et céruse qui se destrampent de glaire d'œufs. » (Recueil de Jean Le Bégue, fol. 93.)

crits, et l'huile s'il s'agit d'exécuter des tableaux sur bois (1).

Il semble que les peintres du moyen âge faisaient grand usage des couleurs végétales. A en croire Jean Le Bègue, certains miniaturistes de son temps (il écrivait sous Charles VI) les composaient avec les fleurs mêmes dont ces couleurs portent le nom (2), comme le bleu avec les bleuets, par exemple (3). D'autres, toujours d'après notre compilateur, auraient tiré des plantes de notre pays diverses matières colorantes que nous sommes obligés aujourd'hui de faire venir de bien loin (4).

Il est sans doute prudent de laisser à Jean Le Bègue l'entière responsabilité de ses formules, dont aucune, du reste, ne paraît être son œuvre. Il ne fut, en somme, qu'un compilateur, mais sa curiosité nous vaut les seuls

(1) « Mine sandarace et céruse doivent estre destrempez d'eaue en maçonnage, et de œufs en parchemin, et de oille en fustages. » (Recueil de Jean Le Bègue, fol. 99vo.)

(2) « A faire couleurs de fleurs. Alez au matin, soleil levant, aux champs et assamblez diverses fleurs de blés et d'autres herbes, et criblez bien, et molez chascun par soy avec gips [plâtre] bien cuit, et mettez le sechier, et gardez chascun par lui ; et en ouvrez quant est besoing. Et quant vous vouldrez avoir couleur verde, meslez chaux vive avecques lesdictes fleurs, et arez bonne couleur. » (Recueil de Jean Le Bègue, fol. 99.)

(3) « A faire couleur blauet comme d'azur, prenez jus de bleués net, et faites en bois ou en parchemin un camp de blanc de plomb, puis mettez le jus dessus ledit camp, trois ou quatre ou cinq lis, ou plus se mestier est, si arez couleur d'azur. » (Recueil de Jean Le Bègue, fol. 94.)

(4) « Pour faire couleur sanguine, qui est appellée laque, trenchiez du moiz de mars yerre [lierre], qui est une herbe en latin appellée *Edera* et rampe sur les arbres es forez, et recevez en un vaissel de voirre le jus qui en ystra de iij jours en troiz jours et le cuisiés en orine, et puis en ovrez au pinceau voz pourtraictures. » (Recueil de Jean Le Bègue, fol. 98.)

renseignements techniques que nous possédions sur les procédés des miniaturistes.

Nous apprenons par lui que les couleurs étaient presque aussi nombreuses au moyen âge que de nos jours. Elles n'étaient guère différentes ; mais ce qui différait essentiellement, c'est la manière dont on s'en servait, et le recueil de Jean Le Bègue donne là-dessus de précieuses indications. Nous n'osons presque plus aujourd'hui user de couleurs franches : l'enlumineur du moyen âge, au contraire, s'en tient en général à des mélanges dès longtemps expérimentés et d'ordinaire fort simples. Veut-il marquer les sourcils, la ligne du nez, les trous des narines, il mêlera du cinabre et de la céruse avec la *membrana* ou *charnure* (1) et il obtiendra ainsi la *lumine* (2), dont Théophile distingue deux sortes, suivant que cette couleur est plus ou moins blanche. Quant à la *membrana* ou *charnure*, on l'étendait sur toutes les parties nues du corps humain. Pour les pommettes des joues, les lèvres, certains plis du front, les articulations des doigts, l'enlumineur employait le *posch*, qui est déjà recommandé par le moine Théophile. Au temps de Jean Le Bègue, cette couleur se faisait en ajoutant à la *membrana* un peu de cinabre et un peu de minium ou de *mine*, comme on disait alors (3) ; peu

(1) « *Membrana* est color quo pinguntur facies et nuda corpora humana. Aliter *olcus* dicitur, vel *holcus*, et aliter *carnatura*. » (Recueil de Jean Le Bègue, fol. 9vo.)

(2) «... Pour le nud des ymages mellez avec cynobre, membrane, ceruse bien molue et verblée : si arez couleur qui est appellée *lumine*, de laquelle vous *enluminerez* les sourcilz, le nez au long et sur les pertuis des narines, faisant les trais soubtilz. » (Recueil de Jean Le Bègue, fol. 100.)

(3) « A faire une couleur qui est appellée *posc*, pour faire le nus des ymages. Mellez avec simple membrane un poi de cynobre et j poi de mine, et vous arez ladicte couleur *posc*, de laquelle vous rou-

à peu on simplifia et on en arriva à n'employer pour rougir les lèvres et les joues que de la mine mélangée de céruse en plus ou moins grande quantité. Très pâle pour les vieillards, la mine était au contraire fort rouge s'il s'agissait de représenter des jeunes gens, des personnages dans la force de l'âge et bien portants. On disait de ces derniers qu'ils étaient *peints de bonne mine* pour indiquer que leurs pommettes et leurs lèvres étaient d'un rouge prononcé; de même, le personnage pâle et blafard était *de mauvaise mine* (1). Pendant longtemps le minium fut surtout utilisé pour les initiales et les titres; mais il en vint à remplacer la plupart des couleurs rouges employées en peinture, si bien que, à une époque relativement récente il est vrai, le terme d'*enluminure* fut supplanté par celui de *miniature*. Ce dernier mot, si connu aujourd'hui, devait sans doute évoquer l'idée de *peinture au minium* (2) dans l'esprit de ceux qui l'inventèrent, assez mal à propos, semble-t-il. Le mot paraît avoir été employé en premier lieu par les Italiens (3).

girez dens, maselles, bouche, mains, col par dessoubz, et les fronces du front et les tremples (*sic*) et les articles et les autres membres en tous nuz d'images pourtraictes et rondes. » (Recueil de Jean Le Bègue, fol. 100.)

(1) Je ne sais si l'on ne pourrait pas songer à voir dans cette expression l'origine de notre mot *mine*, dont la provenance est, je crois, inconnue. Ce n'est, semble-t-il, que dans la seconde moitié du XV[e] siècle que le terme *mine* en est arrivé à signifier l'apparence du visage.

(2) « *Miniator*, *toris*, qui minio describit vel preparat, » lit-on dans le *Catholicon* de Jean Balbi, de Gênes. — Deux siècles avant Jean de Gênes, Papias, dans son *Elementarium*, avait écrit : « *Miniatus*, rubicundus. » Du Cange cite un texte dans lequel *miniator* est traduit par *escriveur de vermeillon*.

(3) Je n'oserais affirmer que le mot *miniature* n'était pas déjà en usage au XVI[e] siècle ; mais, à ma connaissance, le premier auteur qui l'employa fut Leone Allaci dans son ouvrage *De libris ecclesias-*

Depuis qu'au cours du XIXe siècle on a commencé à s'intéresser aux miniatures des manuscrits, il s'est formé bien des légendes sur les procédés des auteurs de ces petits tableaux. Plus encore que les couleurs brillantes, les fonds d'or paraissent avoir frappé l'imagination. L'on a admis volontiers que ces champs d'un éclat incomparable étaient faits, non pas seulement par application de feuilles minces du précieux métal, mais à l'aide de véritables lames d'or, d'une assez forte épaisseur, fixées sur le vélin par une composition mystérieuse. C'est là une simple légende. Les ouvriers du moyen âge avaient des habitudes d'économie que nous aurions peine à comprendre aujourd'hui. Plus qu'à aucune autre époque ils ont cherché à produire le plus grand effet avec la moindre dépense. On se tromperait donc étrangement si l'on croyait que les miniaturistes ont posé des plaques d'or sur le parchemin des livres ; les feuilles qu'ils emploient sont toujours, au contraire, d'une extrême ténuité. En outre, ces fonds étincelants sont faits quelquefois avec de l'or mis simplement au pinceau et bruni ensuite. L'or appliqué par feuilles n'a guère été d'un usage assez commun en France que depuis le XIIe siècle jusqu'au XIVe. C'est vers la fin du XIIe siècle et au XIIIe qu'on en trouve les plus beaux spécimens, mais seulement dans les manuscrits de luxe.

Appliquer l'or semble bien avoir été l'une des grandes préoccupations de l'enlumineur du moyen âge. Il y eut certainement deux manières de faire : ou bien, comme nous venons de le voir, on appliquait l'or en feuilles sur

ticis Græcorum, publié à Paris en 1645. Décrivant un Ménologe ancien que Paul V fit entrer à la Vaticane, Allaci dit : « Picturam [codicum manuscriptorum] recentiores *miniaturam* vocant, neque enim oleo sed aqua gummique colores temperantur. » (*Leonis Allatii de libris ecclesiasticis Græcorum dissertationes duæ*, Paris, Cramoisy, 1645, in-4°, p. 85.)

la surface à couvrir, ou bien on l'étendait au pinceau. Mais il ne faudrait pas croire que les illustrateurs se soient montrés partisans de l'un de ces procédés à l'exclusion de l'autre : ils ont, au contraire, la plupart du temps, employé concurremment les deux méthodes dans la décoration d'un même volume. Le beau *Psautier* dit *de saint Louis et de Blanche de Castille* (1) nous en offre un exemple remarquable : les fonds, les grandes et les petites initiales, certaines fins de lignes sont faites d'or en feuilles ; mais à côté se voient aussi des fins de lignes et d'autres ornements d'or exécutés au pinceau (2). L'or en feuilles paraît avoir été généralement bruni ; quand il est mis au pinceau, il est souvent bruni également, mais très souvent aussi on l'a laissé tel que le pinceau l'avait déposé sur le parchemin.

Que l'or ait été mis en feuilles ou au pinceau, la façon de préparer le parchemin pour le recevoir était à peu près la même. Jean Le Bègue, dans son recueil, nous a laissé une formule que je transcrirai ici, parce qu'elle résume à peu près toutes celles qu'on connaît sur la même opération : « Pour mettre or de feulles batues, dit-il, molez gips (3) très bien avec yaue pure et nette, puis le sechiez, puis le molés avec cinope, sicomme rose, et avec cole de poisson qui soit fondue avec très bon vin blanc, et le mettez au pincel là où vous vouldrez, et soit bien couvert ; et le sechiez, puis le raez (4) d'un coustel plainnement, et mettez l'or dessus, et le fermez (5) de

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 1186.

(2) Dans ce volume on peut facilement distinguer les deux procédés : l'or mis en feuilles a été bruni, l'or au pinceau est resté mat ; mais il n'en est pas toujours ainsi.

(3) Plâtre.

(4) Raclez.

(5) Affermissez.

ametisce (1) et le lissez. Et, se il ne vient bien, prenez de la cole dessus dicte et metez an desseur et tantost la feulle de l'or dessus » (2). — Nous devons également au peintre flamand Jacques Cône une description du procédé dont il usait pour appliquer les feuilles d'or, tant dans les livres que sur les tableaux. Il est à noter que sa recette peut être datée de 1398 et qu'à cette époque on n'employait plus guère l'or en feuilles pour la décoration des manuscrits. Quoi qu'il en soit, Jacques Cône explique ainsi (3) la façon d'appliquer l'or à brunir (je résume cette longue formule qui est en latin). On prend de la craie blanche, qui se trouve abondamment à Bologne et à Paris ; on y joint, si l'on veut, un peu de bol d'Arménie et un peu de safran : ces deux matières ne sont que pour colorer. On broie le tout sur une pierre dure, bien polie et large ; on ajoute un peu d'eau, et c'est là *l'assiette* (le mot est en français). Quand ce mélange est durci, mais non pas complètement sec, on le détrempe avec de la colle de gants (4), ou, à son défaut, avec de la colle de parchemin. Il faut opérer l'été, autant que possible. Cette composition doit être employée chaude ou du moins tiède, en la tenant sur un feu doux de charbons. On en étend une couche, de préférence avec un pinceau, aux endroits où l'on veut appliquer l'or. Lorsque cela est sec sur le parchemin, on polit, soit avec une dent de cheval ou de sanglier, soit avec une pierre dure et bien unie. On râcle, on égalise, puis on met de même une seconde couche ; quand elle

(1) Améthyste.

(2) Bibl. nat., ms. lat. 6741, fol. 95.

(3) *Ibid.*, fol. 81vo-83.

(4) « Ex cola facta de inciseriis corii albi, de quo fiunt cirothece; et minucie pergamenorum etiam sunt bone ad hoc, sed meliores sunt dicte incisie corii albi quia fasiunt colam firmiorem. »

est sèche et brunie, une troisième. Pour cette troisième couche, on doit mêler à la colle un peu de blanc d'œuf; puis, vivement, sur cette troisième assiette, avant qu'elle soit sèche, c'est-à-dire immédiatement, on applique l'or ; on laisse sécher et l'on brunit.

La composition de l'assiette ne semble pas avoir beaucoup varié pendant tout le moyen âge. L'auteur du *De arte illuminandi* (1), qui était italien, en donne une recette qui ne diffère pour ainsi dire pas de celle que le flamand Jacques Cône préconisait vers 1398. En divers manuscrits inachevés de la fin du XVe siècle, certaines parties, qui devaient être recouvertes d'or, n'ont encore reçu que l'assiette, et cette assiette est identique à celle des siècles antérieurs (2). Il n'est pas rare d'observer des fonds où l'assiette seule est demeurée et d'où l'or a presque entièrement disparu. Cette détérioration provient peut-être, pour une bonne part, d'un travail défectueux ; mais elle est certainement due aussi à la négligence et aux mauvais traitements de ceux qui depuis des siècles ont manié ces précieux volumes. J'en citerai comme exemple un manuscrit de la *Chanson du chevalier au cygne*, daté de 1268 (3) : l'or des fonds, en beaucoup d'endroits, a été enlevé par le frottement, et l'assiette qui seule a subsisté est aujourd'hui devenue toute noire. La couche d'or était extraordinairement mince, l'assiette est très épaisse.

Il n'est pas douteux qu'en suivant ponctuellement et avec beaucoup de soin les conseils de Jacques Cône on pourrait aujourd'hui obtenir, pour la solidité des fonds

(1) Publié par A. Lecoy de La Marche, *L'art d'enluminer*, Paris, 1890, in-18.

(2) Voir notamment le ms. n° 5197 de la Bibliothèque de l'Arsenal, fol. 4 v°.

(3) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 3139.

d'or, les mêmes résultats qu'ont obtenus les enlumineurs du moyen âge. Quant au brunissage, c'est une opération si simple et si facile que nous n'avons là-dessus rien à apprendre des théoriciens. Tous sont d'accord pour recommander seulement de frotter l'or tout doucement d'abord, puis plus fort, et enfin aussi fort que possible (1). C'est bien encore ainsi qu'on procède aujourd'hui.

L'or bruni à notre époque a donc un éclat comparable à celui des beaux siècles de l'enluminure; mais nous admirons, sans pouvoir l'imiter, l'habileté des miniaturistes qui donnaient à leurs fonds d'or ces reliefs puissants dont nous ne comprenons pas le procédé. Quels qu'ils soient, ces reliefs, la couche d'or est toujours très mince. L'assise ou *assiette*, au contraire, est souvent fort épaisse (2); ce n'est pas elle pourtant qui suffit seule à donner cette convexité aux fonds d'or. Le relief en est parfois si prononcé qu'on a pu croire, avec quelque apparence de raison, que les enlumineurs avaient employé de véritables lames ou plaques d'or massives. Il n'en est rien cependant. Je ne saurais sans doute me flatter d'avoir pénétré le secret de ces artistes ; néanmoins, une étude attentive, poursuivie pendant nombre d'années, me permet de proposer à ce petit problème une solution que je soumets à la discussion de mieux informés. En tout cas, l'exposé de quelques-unes des

(1) Pierre de Saint-Omer dit : « ... Brunire incipias quidem suaviter, ne totum dissipes, deinde forcius, postea tam fortiter ut frons tua sudore madescat ». (Bibl. nat., ms. lat. 6741, fol. 62.)

(2) Beaucoup de manuscrits du XIII[e] siècle pourraient en fournir des exemples. Un volume de cette date, contenant les romans de *Méliadus* et de *Giron le Courtois* (Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 3325), est intéressant à cet égard : voir notamment les feuillets 1[vo], 48, 63, 69, 223.

observations que j'ai faites à ce sujet ne sera peut-être pas inutile à ceux qui voudraient pousser plus loin ces recherches.

Si l'on inspecte minutieusement les parties en relief, qu'il s'agisse de fonds de miniatures, d'initiales ou d'ornements, on verra que ce ne sont pas généralement les surfaces couvertes d'or qui sont élevées, mais que ce sont les parties du parchemin immédiatement voisines qui sont abaissées. Qu'on applique une règle bien droite sur un feuillet portant une miniature à fond d'or en relief, on constatera la plupart du temps que ce fond, qui nous semble bombé, est exactement au même niveau que la marge du feuillet, qui, elle, n'a subi aucune préparation ; mais entre la marge et le fond d'or on voit clairement toute une partie concave. Autour de la surface couverte d'or, on distingue, en outre, la rigole ou gouttière faite par la pression du brunissoir qui a écrasé le parchemin pour faire ressortir les parties destinées à recevoir l'or. Cette gouttière est surtout apparente quand on a affaire à de simples lignes d'or auxquelles l'illustrateur a voulu donner du relief. Avant toute autre opération, il y a donc eu, à la limite des endroits où l'or devait être mis, un travail dont le procédé est tout à fait analogue à celui dont on use pour repousser le cuir (1). Ce travail préliminaire, joint à l'épaisseur de l'assiette, suffit à donner à l'or un extraordinaire relief, qu'accentue encore le brunissage. En certains volumes, notamment dans le *Pasutier de saint*

(1) Il faudrait citer ici la plupart des beaux manuscrits du XIIIe siècle : je n'en signalerai que quelques-uns parmi ceux que j'ai eus le plus souvent sous les yeux, tels que la *Chanson du chevalier au cygne*, datée de 1268 (Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 3139), le *Psautier de saint Louis* (Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 1186) et un autre *Psautier* du XIIIe siècle (Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 604).

Louis déjà cité (1), l'enlumineur a même repoussé le parchemin pour les têtes du Christ et de la Vierge, afin de leur donner du relief et bien que ces têtes ne dussent point être couvertes d'or.

Jusque vers le milieu du XIIe siècle, les fonds d'or, au lieu d'être en relief, sont au contraire plus bas, en général, que les parties de la miniature contenant les sujets (2). Le travail du brunissoir devait inévitablement amener cet enfoncement, qui n'est point agréable aux yeux. C'est sans doute pour remédier à cet inconvénient qu'on imagina, vers la fin du siècle, de repousser le parchemin aux endroits qui devaient être dorés. L'habitude qu'on adopta aussi d'appliquer chaude la composition destinée à fixer l'or ne pouvait qu'aider à donner du relief aux parties sur lesquelles on la déposait. Le parchemin, en effet (et cela est arrivé assez souvent), devait se gripper et se boursoufler sous l'enduit brûlant (3). Peut-être cette seule opération a-t-elle suffi quelquefois à produire le relief que nous voyons aujourd'hui. On peut également remarquer que dans beaucoup de manuscrits certains fonds d'or présentent un relief, tandis que d'autres, à quelques feuillets de distance, sont absolument plats.

En tout cas, il est un fait d'une observation facile. Quand l'or forme relief, il y a d'ordinaire enfoncement au verso du feuillet, ce qui revient à dire que ce n'est pas l'épaisseur seule de l'enduit qui donne le relief. Il

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 1186.

(2) Voir notamment un *Évangéliaire* du XIIe siècle (Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 591).

(3) Le moine Théophile parle de cette boursouflure de l'or, qu'il attribue, il est vrai, à une autre cause : « ... Quod si contigerit... ut aurum in fricando se pulveret vel præ nimia spissitudine *se elevet*... » (*Diversarum artium schedula*, liv. 1er, chap. XXXI, *Quomodo aurum et argentum ponatur in libris.*)

semble évident que, pendant l'opération du brunissage, l'illustrateur plaçait, au verso du feuillet, soit de la cire, soit du coton, aux endroits bombés où devait s'exercer la pression du brunissoir. Sans cela on ne comprendrait pas que cette pression n'ait pas repoussé le parchemin au verso, ou du moins ne l'ait pas rétabli dans son premier état en faisant disparaître la convexité du côté de l'image. La substance employée devait être assez molle pour épouser les diverses courbes du parchemin, mais aussi assez ferme pour maintenir la forme artificielle qui lui avait été donnée.

D'après mes observations, il semble bien que la pose des couleurs a précédé généralement l'application de l'or sur les fonds. L'artiste dessinait ou esquissait l'ensemble de son tableau, et, la disposition de la scène une fois arrêtée, le travail de repoussage du parchemin était exécuté. L'enlumineur mettait ensuite ses couleurs, et ce n'est que plus tard que l'or était appliqué aux endroits voulus sur le parchemin préalablement repoussé. Nous avons des preuves que l'application de l'or a souvent suivi celle des couleurs. Dans beaucoup de miniatures, en effet, on peut observer des bavochures d'or sur les couleurs ; en revanche, on voit très rarement des bavochures de couleurs sur l'or (1). Ces bavochures peuvent, en outre, fournir des indications lorsqu'on cherche à établir si l'or a été mis au pinceau ou en feuilles. Quand l'or a été étendu au pinceau, on aperçoit, en général, très peu de bavochures sur les surfaces environnantes, ou

(1) Je ne veux pas dire que l'application de l'or ait toujours suivi celle des couleurs. Il semble, en effet, que les peintres byzantins ont souvent procédé au rebours des miniaturistes français. Dans un manuscrit grec de la Bibliothèque nationale, de la fin du XIIIe (Grec, n° 54), les fonds d'or seuls ont été faits, notamment aux fol. 177vo, 182, 203vo, 207, 233 ^{vo}, et la place des sujets des miniatures est restée blanche.

bien, s'il y en a, elles n'offrent aucune régularité ; elles n'ont pas des contours arrêtés et formés de lignes droites. Au contraire, même dans les miniatures les plus parfaites dont les fonds ont été exécutés par des applications de feuilles d'or, on distingue presque toujours, en dehors des lignes figurant les contours, de minuscules parcelles de ces feuilles qui ont adhéré très fortement au parchemin ou à la couleur, et qui ont échappé à la clairvoyance de l'artiste.

Dans certains manuscrits dont les fonds de miniatures sont d'or en feuilles, d'autres parties peuvent être exécutées par le même procédé. C'est à l'aide de fragments de ces feuilles qu'on y a fait divers ornements, des grandes initiales et des titres. Le *Psautier* dit *de saint Louis* (1), qui date de la fin du XII[e] siècle ou du commencement du XIII[e], contient des spécimens d'illustrations de ce genre. Des titres, des fins de lignes, les grandes initiales y ont été faites au moyen de petites bandes taillées dans une feuille d'or, puis collées et brunies. C'est ensuite avec une brosse ou un pinceau doux et bien sec que l'opérateur a enlevé l'excédant, en ne laissant subsister que ce qui était nécessaire pour former les lettres ou les ornements. Un autre *Psautier*, du milieu du XIII[e] siècle (2), nous montre encore l'emploi des feuilles d'or appliquées pour couvrir de très petites surfaces. Aux angles de l'encadrement de chaque miniature se voient des disques d'or de 10 milimètres de diamètre à peine : tous sont faits à l'aide de petits fragments carrés de feuilles d'or, et c'est par un large trait noir que l'enlumineur a donné à son ornement la forme circulaire. Mais il n'a pas pris la

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 1186.
(2) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 604.

peine de faire disparaître les quatre angles dépassant de son carré d'or ; et cette négligence nous permet de constater le peu d'épaisseur de la feuille employée.

D'ailleurs, il n'était sans doute pas aussi facile que nous pourrions le croire d'enlever le superflu de cet or mis en feuilles. On a vu plus haut comment était faite la colle, ou, pour parler plus exactement, l'*assiette* destinée à retenir l'or. Cette assiette une fois mise aux endroits voulus, la feuille mince de métal qu'on y appliquait était, en général, plus large que l'espace à couvrir, qu'il s'agît de fonds de miniatures, d'initiales ou d'ornements. Les parties excédantes de cette feuille adhérait très aisément aux places environnantes en dehors des limites choisies, soit qu'il y eût de la colle ou de la peinture non encore tout à fait sèche, soit que le parchemin fût légèrement humide. Malgré tout le soin qu'on y apportait, il était donc à peu près impossible qu'il ne restât pas quelques fragments inutiles de ces folioles d'or (1) : en effet, on peut en observer sur beaucoup de manuscrits, et probablement sur tous ceux dans lesquels l'or a été mis en feuilles. Les bavochures, surtout pour les petites surfaces, donnent toujours le dessin d'une bande d'or régulière. Dans les miniatures c'est principalement sur les objets de petite dimension

(1) Les manuscrits dans lesquels on peut observer ces bavochures au delà du champ que l'or devait couvrir sont nombreux : je citerai le *Psautier* dit *de saint Louis*, du XIIe au XIIIe siècle (Bibl. de l'Arsenal, n° 1186), une *Bible latine* de même date (Bibl. de l'Arsenal, n° 589), un *Psautier* du XIIIe siècle (Bibl. de l'Arsenal, n° 604). Dans les manuscrits antérieurs au XIIe siècle, les bavochures sont, au contraire, rares, et, à vrai dire, je ne saurais en signaler des spécimens. L'or paraît à cette époque avoir été mis au pinceau : il n'en a pas moins été bruni et il n'est guère moins éclatant qu'aux siècles qui vont suivre. Voir notamment un livre des *Quatre Évangiles* du XIe siècle (Bibl. de l'Arsenal, n° 592), dans lequel, du reste, l'argent est au moins aussi abondamment employé que l'or.

que la feuille d'or a laissé des traces. Il est probable que l'opérateur découpait bien sa feuille de manière à ne pas trop couvrir les grandes surfaces peintes ; mais il lui était impossible de pratiquer, dans des feuilles aussi minces que celles qu'il employait, des découpures d'un millimètre à peine. Il était donc obligé d'appliquer l'or sur les très petits objets, puis de l'enlever ensuite. C'était là une opération délicate qui ne pouvait jamais donner un résultat absolument parfait. Aussi les arbres, les épées, les bâtons de croix, etc., portent-ils presque toujours quelques parcelles d'or. Ces bavochures ne sont pas, en général, très apparentes sur l'encadrement des miniatures, et il est assez rare d'en voir sur les personnages ; mais on peut se demander si les gros traits noirs, qui délimitent les parties coloriées et les fonds d'or, ces larges traits disgracieux et lourds, n'étaient pas souvent destinés à dissimuler les traces inévitables laissées par les feuilles d'or.

L'emploi de l'or en feuilles pour l'ornementation des livres est certainement fort ancien ; pourtant, chose remarquable, le moine Théophile, qui écrivait, croit-on, vers la fin du XIe siècle ou au XIIe, n'en fait aucune mention. Sans doute il décrit la façon de poser les feuilles d'or (1), mais il en réserve l'usage aux selles, aux litières, aux auréoles, aux étoles, aux bords des draperies, etc. Quand il en arrive à la décoration des livres, il n'indique que les moyens d'étendre et de fixer l'or au pinceau sur les feuillets de parchemin (2). Le silence de Théophile est assez singulier, car il est manifeste que les artistes byzantins et à leur imitation les italiens ont souvent usé de ce procédé. Je dois

(1) *Diversarum artium schedula*, liv. 1er, chap. XXIII et XXIV.
(2) *Diversarum artium schedula*, liv. 1er, chap. XXX et XXXI.

ajouter que les fonds d'or exécutés par ces illustrateurs ne présentent pas en général, au moins à partir du XI[e] siècle, une bien grande solidité. L'assiette adhère mal au parchemin, l'or s'est fendillé, puis écaillé, et bien des places sont aujourd'hui entièrement dénudées. Quant aux larges surfaces dorées et brunies au XIII[e] siècle par les enlumineurs du Nord, français, flamands, allemands, anglais, nous en voyons encore actuellement qui n'ont subi, pendant une si longue suite d'années, aucune altération. Les plus beaux spécimens peut-être qui nous en soient parvenus intacts se trouvent dans l'admirable *Psautier* dit *de saint Louis* (1), dont il vient d'être plusieurs fois question.

Il est à peu près impossible de discerner à première vue l'or appliqué en feuilles de l'or employé à l'état liquide. Toutefois, en examinant longuement les miniatures de certains beaux manuscrits, je crois avoir trouvé un moyen de reconnaître si l'or des fonds a été obtenu par l'application de feuilles. Ce moyen, il est vrai, ne peut guère être utilisé que lorsque la surface couverte d'or est de dimensions assez grandes. Les feuilles d'or, comme nous l'avons vu, étaient très minces, si minces que, suivant Théophile, quand on les pose, il faut se garder du moindre vent et retenir sa respiration, car, si l'on perd une feuille, il est difficile de la retrouver (2). En thèse générale, on peut même dire que la couche d'or n'est pas plus épaisse quand celui-ci a été appliqué en feuilles que lorsqu'il a été mis au pinceau ; et c'est précisément cette ténuité extrême de la feuille qui doit, en certains cas, nous

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 1186.

(2) «Ea hora oportet te a vento cavere et ab halitu continere, quia, si flaveris, petulam perdes et difficile reperies. » (*Diversarum artium schedula*, liv. 1[er], chap. XXIV.)

permettre de reconnaître le procédé auquel l'artiste a donné la préférence.

Dans une feuille ainsi préparée au marteau, il était inévitable que les diverses parties fussent inégalement amincies. Aussi la feuille à certaines places était-elle trop claire ; les trous même y étaient nombreux. Pour boucher ces trous, l'enlumineur, quand la feuille d'or était posée, taillait dans une autre feuille de petits morceaux de toutes formes, souvent carrés, mais toujours anguleux, et les appliquait aux endroits des défauts. Le travail du brunissoir a fait à peu près disparaître les traces de ces *corrections*, et, si l'attention n'est pas éveillée, on n'en soupçonne rien quand on regarde normalement le fond d'or; mais il en est tout autrement lorsqu'on examine au verso, par transparence, les pages couvertes d'or, c'est-à-dire en tournant la partie dorée du côté de la lumière. On voit alors apparaître clairement le travail complémentaire de l'artiste. Non seulement on aperçoit les trous que l'opérateur a voulu boucher, mais tous les petits morceaux ajoutés se détachent en noir sur le fond primitif fait de la feuille simple (1). Une fois averti, on remarquera sans peine, même en regardant la miniature d'une façon normale, une différence sensible dans l'éclat du métal aux endroits où des fragments de feuilles d'or ont été mis en surcharge. Je pense donc que, toutes les fois que l'on constatera la présence de ces petits fragments ajoutés, on pourra sans crainte affir-

(1) Dans le *Psautier* dit *de saint Louis* (Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 1186), je signalerai spécialement, comme contenant des raccords de feuilles d'or très visibles, les fonds des miniatures des fol. 9, 10, 11, 22 24, 26, 27, 28, 29, 168, 171 v°. En beaucoup d'autres endroits, notamment au fol. 49 v°, au bas de la page, on peut voir clairement la forme de la feuille d'or appliquée pour faire l'ornement de la marge.

mer qu'on a affaire à des fonds obtenus par l'application de feuilles d'or.

Il me reste à dire quelques mots d'un autre emploi de l'or qui devint surtout à la mode au XVe siècle, bien qu'on en puisse trouver des exemples avant cette époque : je veux parler des rehauts d'or. De tout temps, mais principalement vers la fin du XIVe siècle, les miniaturistes se plurent à couvrir d'or, dans leurs petits tableaux, les auréoles des personnes divines, des anges et des saints, les couronnes des rois, les colliers, les ceintures et les bijoux des femmes, les bordures des riches vêtements, les calices, les hanaps, les encensoirs, les statues, les girouettes des maisons, diverses parties des édifices, etc. Le plus souvent cet or est bruni. L'or était aussi quelquefois posé mat sur les cheveux blonds des vierges, des anges et des jeunes femmes. En même temps des ornements d'or commençaient à se montrer, un peu au hasard, sur les vêtements et sur les draperies des meubles. Mais c'est seulement au XVe siècle qu'on voit se généraliser l'emploi de l'or pour indiquer les points lumineux. Ces traits et ces hachures d'or peuvent être observés d'abord sur les plis des étoffes ; puis, peu à peu, les enlumineurs en arrivent à exprimer par ce moyen tous les jeux de lumière. Les premiers qui usèrent du procédé le firent avec discrétion ; mais l'abus remplaça vite l'usage, et, dans la seconde moitié du XVe siècle, les rehauts d'or sont souvent répandus sur toutes les parties de la miniature avec une telle profusion que l'effet est loin d'en être agréable. Du reste, même employé avec mesure et discernement, ce procédé n'a rien de bien artistique, et l'œil s'en lasse vite comme de tout ce qui est contraire à la nature et à la vérité.

Cependant, très tardivement, au XVIe siècle encore, cer-

tains parmi les derniers miniaturistes classiques savent poser avec une habileté incomparable ces touches brillantes pour simuler la lumière se jouant dans les plis des vêtements; et il faut considérer avec beaucoup de soin leurs peintures pour en surprendre le secret et en remarquer le procédé. Tel est le cas de la charmante petite miniature reproduite ici (*fig. 35*), qui représente Bethsabée au bain et le roi David. Presque tous les jeux de lumière qui se voient sur la robe rouge de la suivante vue de dos sont obtenus par des rehauts d'or, et c'est à peine si l'on s'en aperçoit en regardant la peinture originale.

A coup sûr, on pourra rencontrer des exemples de ces traits d'or dans des œuvres antérieures au XV[e] siècle ; mais, la plupart du temps, un examen attentif fera reconnaître que ces miniatures ont été retouchées postérieurement à la date de leur exécution. Il m'avait semblé intéressant de faire figurer à l'Exposition des « Primitifs français » un spécimen de ces miniatures retouchées : c'étaient deux grandes peintures à pleine page, deux *paginæ*, comme on disait au moyen âge, qui se trouvent dans un *Missel de Saint-Louis de Poissy* (1). Ces deux tableaux ont été exécutés dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, et ce n'est qu'à l'extrême fin du siècle suivant que certaines parties en ont été retouchées. A cette époque on refit, suivant le goût du jour, les médaillons des angles, les nimbes et les rehauts d'or des robes de la Vierge et de saint Jean.

Cette mode étrange des hachures et des traits d'or posés à tort et à travers sur les peintures des manus-

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 608, fol. 148 E et F (*Cat. des P. F.*, 2[e] *partie, n° 220)*. Ces *paginæ*, qui se trouvent au canon de la messe, représentent, suivant la coutume : d'un côté, le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean ; de l'autre, le Christ tenant le monde et bénissant, entouré des attributs des quatre évangélistes.

crits a subsisté tant qu'a duré l'art de la miniature, et les premiers livres imprimés nous en offrent encore de déplorables spécimens.

Sans doute il y aurait beaucoup d'autres choses à dire sur les méthodes de travail en usage chez les miniaturistes. Loin d'être épuisé, le sujet n'est ici qu'effleuré. Parmi les observations que j'ai faites, j'en ai simplement choisi quelques-unes qui m'ont paru de nature à satisfaire la curiosité des admirateurs de nos vieilles miniatures.

Peut-être ai-je déjà donné un peu trop de place à l'histoire des procédés des enlumineurs, mais il en est encore un pourtant qui mérite, je crois, d'être signalé, ne serait-ce que pour montrer l'ingéniosité des artistes du moyen âge. J'ai précédemment appelé l'attention sur les miniatures retournées, c'est-à-dire dans lesquelles tous les mouvements sont faits à contresens. Les soldats y combattent en brandissant l'épée de la main gauche et en tenant le bouclier du bras droit. C'est de la main gauche que le prêtre bénit et tient l'hostie. Les copistes écrivent délibérément de droite à gauche, la main droite armée du grattoir et la gauche de la plume. Je n'insisterai pas sur ces anomalies dont j'ai déjà assez longuement parlé (1); mais peut-on deviner par suite de quelle opération l'enlumineur a été amené à retourner ainsi ses personnages ? Il est naturel de penser qu'il y a eu application d'un dessin exécuté sur une autre feuille à l'aide d'une matière colorante se détachant facilement. En d'autres termes on n'imagine guère cette singularité produite par une opération autre que le décalque : ce qui suppose in-

(1) Pages 122-125.

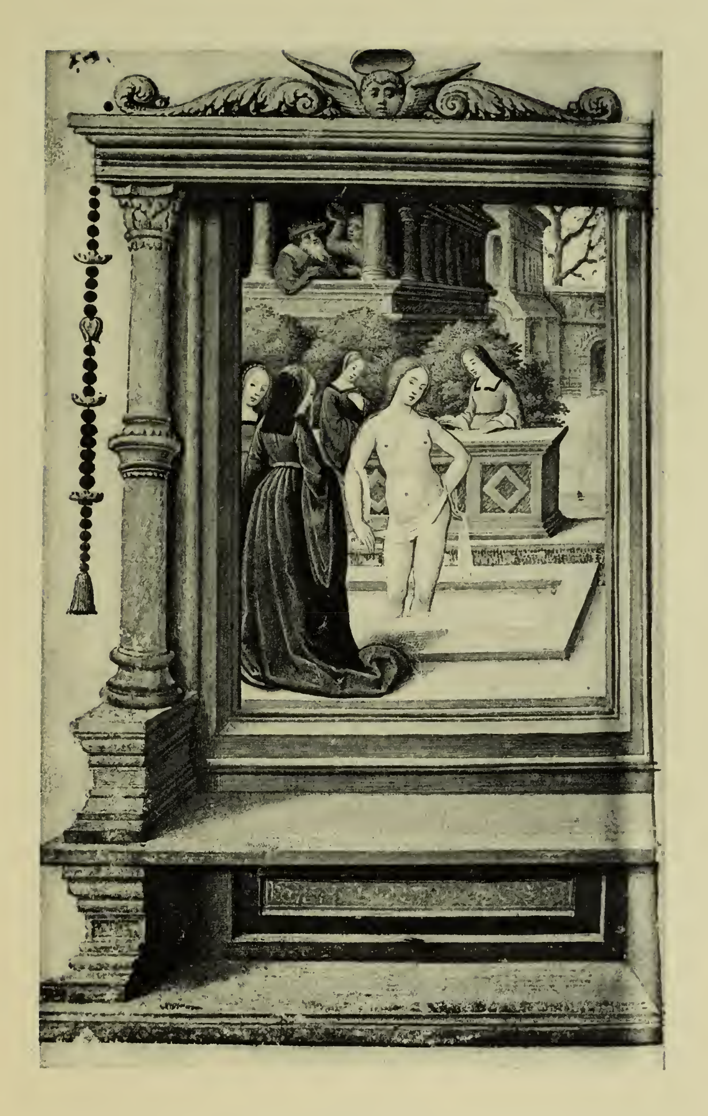


Fig. 35

BETHSABÉE AU BAIN ET LE ROI DAVID

(Bibl. de l'Arsenal, ms. nº 291, fol. 73vº)

contestablement un dessin primitif dans lequel les positions étaient normales.

Assurément il peut y avoir eu décalque sans que le dessin reproduit ait été calqué lui-même ; mais des artistes qui avaient dans leurs habitudes de décalquer n'ont-ils pas dû songer aussi à pratiquer le calque ? Nous verrons qu'en effet cette opération ne leur était pas inconnue. A vrai dire, on n'a jamais signalé jusqu'à présent un seul document du moyen âge faisant allusion à un papier ou à une feuille quelconque qui permît de calquer. On a bien, dans les temps modernes, émis l'hypothèse que le verre de vitre aurait joué ce rôle ; mais nous n'en avons aucune preuve, et l'on ne voit pas bien comment le verre aurait pu être utilisé. Les papiers du moyen âge, même huilés, n'étaient pas assez transparents pour permettre de suivre au travers les contours d'une image. Quant au parchemin, sans en excepter le vélin le plus délicat, son opacité était telle que les peintres n'ont jamais dû songer à l'employer à cet usage. J'ai fait des recherches également pour savoir si l'on n'aurait pas utilisé des plaques de corne claires, comme celles que nous voyons sur un grand nombre de reliures où elles servent à protéger le titre du volume écrit sur parchemin ; mais je n'ai trouvé aucune mention permettant de supposer qu'on a fait usage de la corne transparente.

Cependant, le moyen âge a, sans aucun doute, su calquer comme nous ; et les verbes *extrahere*, *abstrahere (tirer, extraire)* ne signifient pas autre chose quand ils sont employés par des écrivains traitant de l'art de la peinture. Au chapitre IV de ce travail, j'ai montré Jean Coste, peintre du roi Jean, tirant d'un manuscrit des miniatures qui lui serviront de modèles pour décorer les murs d'une salle « ... hystorias depictas de

quodam libro *extrahere* ». Le moyen âge a connu également les feuilles à calquer, et ces feuilles, chose remarquable, différaient à peine du papier-glace de nos graveurs contemporains (1). Je ne connais, il est vrai, qu'un seul auteur qui donne des renseignements sur ces feuilles à calquer, et c'est encore dans le recueil de Jean Le Bègue que j'en ai trouvé l'indication. Bien que Mrs Merrifield l'ait imprimée au milieu des autres recettes de Jean Le Bègue (2), la description de cette feuille, qui est désignée sous le nom de *carta lustra*, ne paraît pas avoir été remarquée. C'est pourtant là, à mon avis, un document du plus haut intérêt pour l'histoire des arts du dessin et de la gravure. Je donnerai donc ici la traduction française de cette précieuse formule :

« Voici, dit Jean Le Bègue, la manière de faire la *feuille-lustre*, à travers laquelle transparaît ce qui est placé dessous, dessiné et figuré sur d'autres feuilles, ou sur du papier ou sur des tableaux, et qui peut par conséquent être reporté sur ladite feuille-lustre entièrement et exactement, tel que ce qui est placé dessous, que ce soit des dessins, des portraits ou des peintures sur lesquels on l'étend. — Vous enduisez légèrement de suif de mouton une pierre bien unie et polie, sur une largeur et une longueur égales à celles que vous voulez donner à votre feuille. Ensuite, avec un pinceau large, vous étendez une couche de colle liquide, claire et brillante sur cette pierre, et vous laissez sécher. Ensuite, soulevez un

(1) Il ne semble pas que les artistes des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles aient utilisé pour la gravure les feuilles de gélatine, ou du moins je n'en ai trouvé aucune mention dans les ouvrages spéciaux. Les graveurs ne se seraient servi, pendant cette période, que du papier huilé, et c'est seulement au XIXe siècle qu'ils auraient repris le procédé des peintres du moyen âge.

(2) *Original treatises... on the arts of painting...*, by Mrs Merrifield (Londres, 1849, in-8°), t. Ier, p. 293.

peu à un angle de la pierre cette couche de colle séchée, qui sera mince comme une feuille, mais qui sera transparente, et voyez si elle n'est pas assez grosse et épaisse. Si elle est trop mince, ne l'enlevez pas, mais laissez-la et mettez encore dessus une couche de la même colle, et laissez sécher ; et, comme précédemment, essayez si elle est assez grosse. Et recommencez cette opération autant de fois qu'il est nécessaire pour qu'elle soit d'une grosseur suffisante. Ensuite, soulevez-la tout entière de la pierre. L'enduit de suif que vous avez mis sur la pierre donnera la facilité de soulever ladite feuille, en l'empêchant de s'agglutiner et d'adhérer à la pierre. Et ainsi vous aurez une feuille-lustre pour faire ce qui est dit ci-dessus » (1).

Jean Le Bègue ne donne pas ici la formule de cette colle liquide, claire et brillante, qu'il préconise pour fabriquer la feuille-lustre (2) ; mais dans le cours de

(1) Voici le texte latin de la recette fournie par Jean Le Bègue : « Carta lustra, per quam transparent que sub ipsa sunt posita, protracta et figurata in aliis cartis vel in papiris aut in tabulis, et possint igitur in ipsa carta lustra penitus et recte *abstrahi* qualia sunt que sub ipsa ponuntur, protracta vel protractiones et picture, super quas ipsa extenditur, fit hoc modo. — Perungas subtiliter sepo arietino lapidem equalem et politam, latitudinis et longitudinis tante quante vis facere cartam. Postea, cum pincello lato, linies ex cola liquefacta, clara et lucida, lapidem ipsam, et dimitte siccari. Postea, eleva ab uno angulo lapidis aliquantulum linituram illam colle siccate, que erit subtilis ut carta, sed erit lustra, et vide si non sit satis grossa, seu spissa; verum, quando sit nimis subtilis, non eleves, sed permittas et adhuc linias desuper de eadem cola, et permitte siccari ; et, ut prius, tempta si satis grossa sit, et tociens hoc reiteres quod fiat sufficienter grossa. Postea, ex toto eleva a lapide, quia suprascripta perunctio lapidis ex adipe argentino (sic pro *arietino*) facta dabit facilitatem elevandi ipsam cartam, quam non permiserit lapidi glutinari nec adherere. Et sic habebis cartam lustram ad ea que dicta sunt fienda ». (Recueil de Jean Le Bègue, Bibl. nat., ms. lat. 6741, fol. 92 v°.)

(2) Cette *feuille-lustre*, c'est-à-dire transparente, brillante et glacée, était peut-être dénommée ainsi par analogie avec le lustre des céra-

son recueil il transcrit un certain nombre de recettes de colles, dont plusieurs sont dues à un peintre du XIVe siècle autour duquel on a fait quelque bruit ces temps derniers, à Jacques Cône. Toutes ces formules sont à peu près les mêmes : elles indiquent la colle de peau, la gomme adragante, la colle de poisson, ces deux dernières en petite quantité, enfin un peu d'alun et quelques gouttes de vinaigre. On peut s'étonner que cette feuille à calquer, à peine différente en somme de notre gélatine ou papier-glace, n'ait pas encore été signalée au moyen âge. Jean Le Bègue est, je pense, le seul qui en fasse mention ; mais sa description est suffisamment précise, et je serais d'autant moins tenté de douter de l'authenticité de sa recette que j'ai eu la bonne fortune de découvrir quelques spécimens de ces *cartæ lustræ*. J'en ai trouvé onze feuilles. Plusieurs sont devenues aujourd'hui assez cassantes, et, en déplaçant les volumes qui les renferment, j'ai constaté, sur la planchette où ils étaient déposés, la présence de petits fragments de ces feuilles, de la largeur de l'ongle. Je les ai recueillis, je les ai fait analyser, et l'analyse a donné les résultats suivants : huit dixièmes de colle de peau, un dixième de gomme adragante, un dixième de colle de poisson, des traces d'alun, des traces d'un acétate, provenant sans doute de la présence du vinaigre, et enfin des traces aussi, très légères, de suif (1). Or, c'est là exactement la composition de la feuille indiquée par Jean Le Bègue à la fin du XIVe siècle.

mistes, qui n'est autre qu'une glaçure transparente ou vernis constitué par un enduit vitreux qu'on applique sur les poteries pour les rendre imperméables et leur donner un aspect brillant.

(1) Cette dernière substance provient de l'enduit qu'on mettait sur la pierre pour empêcher la colle d'y adhérer.

Peut-être ces feuilles sont-elles de fabrication relativement récente, puisqu'elles protègent des miniatures de livres d'Heures du XVe siècle (1), qu'elles sont prises dans les reliures et que ces reliures ne sont pas antérieures, l'une au XVIe siècle, l'autre au XVIIe. Mais même si l'on n'admet pas qu'elles pouvaient se trouver dans les volumes avant que ceux-ci aient passé par les mains de leurs derniers relieurs, nous pouvons, je crois, les considérer comme des spécimens des feuilles-lustres dont on a usé pendant le moyen âge : la composition, en tout cas, n'en avait pas changé. Toutes les feuilles qui ont servi à calquer, puis à décalquer, ont vraisemblablement disparu. A en juger par celles que j'ai eues sous les yeux, elles étaient extrêmement fragiles ; elles n'offraient aux chocs qu'une très faible résistance ; puis, le rôle qu'on leur faisait jouer en favorisait singulièrement la destruction. Heureusement les livres eux-mêmes nous en ont conservé quelques-unes, car on les a aussi utilisées, dans certains manuscrits, pour préserver les peintures du frottement des feuillets. Il suffira sans doute d'attirer l'attention sur ces feuilles pour qu'on en découvre d'autres dans les bibliothèques. Celles que j'indique ici sont d'inégale épaisseur ; le côté qui était appliqué sur la pierre suiffée est beaucoup moins brillant que le côté extérieur. Si ces feuilles sont d'une transparence parfaite, la fabrication n'en est pourtant pas irréprochable : on y remarque de nombreuses bulles d'air, et à la surface de certaines d'entre elles on peut

(1) Ces feuilles se trouvent entre les fol. 34-35, 42-43, 44-45, 46-47, 66-67 et 85-86 du ms. no 416 de la Bibliothèque de l'Arsenal, et les fol. 3-4, 8-9, 43-44, 95-96 et 96-97 du ms. no 1191 de la même Bibliothèque. L'un de ces volumes est fort connu : c'est le livre d'Heures de Loius de Roncherolles, qui a appartenu à Roger de Gaignières, aux armes de qui il est relié.

encore observer les traces imprimées du pinceau qui a servi à étendre la couche de suif sur la pierre.

Quel procédé les artistes qui ont usé de ces feuilles ont-ils employé pour prendre leur calque ? C'est une question à laquelle je ne crois pas qu'il soit possible de répondre avec certitude dans l'état actuel de nos connaissances. Il est vraisemblable toutefois qu'ils ont dû souvent se servir de l'encre et du crayon ; mais on peut admettre aussi qu'ils ont opéré autrement. Quand on étudie attentivement ce qui concerne non seulement la confection et l'ornementation des livres au moyen âge, mais aussi les procédés des peintres de tableaux, on est frappé du rôle qu'y joue la pointe sèche. Dans le haut moyen âge c'est à la pointe que se fait la réglure des volumes. C'est également à l'aide de la pointe sèche que les peintres de manuscrits et les peintres de tableaux décorent leurs fonds d'or de dessins géométriques ou de rinceaux. Dans les tableaux comme dans les miniatures, les auréoles des personnes divines et des saints sont aussi, pendant des siècles, ornées de dessins à la pointe. D'autre part, j'ai observé, dès le XIII[e] siècle, sur les marges de certains manuscrits illustrés, de grands dessins faits à la pointe sèche et d'une exécution remarquable (1). Enfin, les innombrables scribes ou ouvriers de livres qu'on trouve figurés dans les monuments du moyen âge tiennent presque toujours la plume d'une main et la pointe ou le grattoir à pointe de l'autre. C'était donc là un instrument d'un usage courant ; et il n'est pas déraisonnable de supposer que certains enlu-

(1) Voir notamment : Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 5220, p. 246 et 247 Ce manuscrit, qui contient une traduction française de l'*Histoire de la guerre sainte* de Guillaume de Tyr, est de la seconde moitié du XIII[e] siècle.

mineurs, après avoir placé la feuille transparente, la *carta lustra*, sur l'œuvre à calquer, ont pu en suivre les contours avec une pointe. S'ils ont vraiment procédé de la sorte, ils ont dû obtenir un dessin en creux et en emplir les lignes d'une matière colorante. Il n'y avait plus alors qu'à prendre la feuille ainsi préparée, à l'appliquer en la retournant à l'endroit voulu et à presser fortement jusqu'à l'écraser sur le parchemin. L'image devait être mathématiquement exacte, mais elle était retournée : ce qui est, en effet, le cas d'un grand nombre de miniatures du moyen âge.

Ce n'est là qu'une hypothèse, je tiens à insister particulièrement sur ce point, hypothèse vraisemblable sans doute, mais à laquelle aucun document n'est venu jusqu'à présent prêter son appui. Si quelque jour ces recherches pouvaient être complétées et si l'on découvrait une pièce montrant un peintre usant de la pointe pour prendre des calques sur les feuilles de gélatine, on serait en droit d'en conclure que les artistes du moyen âge ont connu et pratiqué une sorte de gravure en taille-douce (1) plusieurs siècles avant que fût inventée la gravure sur bois.

Nous n'en sommes pas là encore ; mais il m'a semblé intéressant néanmoins de signaler dès maintenant ces abondantes miniatures faites au moyen de décalques et probablement de calques, et aussi les feuilles de gélatine qui ont vraisemblablement servi à les exécuter.

Enfin, la constatation que le moyen âge a connu des images reproduites par un procédé mécanique peut

(1) On sait que nos graveurs modernes, quand ils veulent obtenir une épreuve exceptionnelle d'une de leurs œuvres, la font tirer directement sur la feuille de gélatine. Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale possède plusieurs spécimens de gravures obtenues par ce moyen.

encore conduire à d'autres réflexions. Nous voyons bien que des miniatures nous présentent tous les mouvements faits à l'envers; mais sommes-nous bien sûrs que, parmi celles où les personnages ont des poses normales, il n'en est pas qui ont été exécutées par le même procédé et dont les auteurs, mieux avisés, avaient pris soin de tracer leurs figures à contresens sur les originaux pour les avoir naturelles dans la reproduction? Répondre affirmativement serait plus que téméraire: envisager cette nouvelle hypothèse ne saurait être interdit aux curieux de l'histoire de notre art national.

Ce sont là des questions qui paraîtront peut-être bien menues pour retenir l'attention ; mais les minuties, négligeables en beaucoup de sujets et souvent si nuisibles, ne peuvent en aucune façon être dédaignées quand il s'agit de recherches sur les peintures des manuscrits. Ceux qui se livrent à ces études, tout en regardant plus loin et plus haut vers les régions sereines de l'art, doivent pourtant, au rebours du préteur romain, s'occuper des plus petites choses. C'est, je crois, en groupant un grand nombre d'observations, dont chacune prise isolément ne semble pas bien importante, qu'on verra son sujet s'élargir et naître des idées générales, où n'apparaissaient d'abord, quand elles étaient sans cohésion, que de toutes petites remarques, la plupart très subtiles. On a pu s'apercevoir que c'est là, bonne ou mauvaise, la méthode que je me suis efforcé de suivre dans la plupart des chapitres de ce travail.



ADDITIONS ET CORRECTIONS

Page 69, note 2. — « Maciot l'enlumineur ». — Le miniaturiste dont il est question ici doit sans doute être identifié avec l'enlumineur « Maciot » ou « Maissiot », qui fut au service de Mahaut, comtesse d'Artois. Le 7 octobre 1302, Maciot, l'enlumineur, et sa femme, Marote de Compiègne, recevaient d'Othon IV, comte palatin de Bourgogne, et de Mahaut d'Artois, la maison qu'ils habitaient à Paris, pour en jouir leur vie durant. (V. *Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne*, par J.-M. Richard, 1887, pages 99 et 164-165.)

Page 92. — « Le tome II [des *Antiquités juives* de Josèphe], dont on avait perdu la trace, a été retrouvé et acquis à Londres, en 1903, par M. H. Yates Tompson, mais mutilé malheureusement et ne possédant plus qu'une seule des treize miniatures qui l'ornaient. » — On n'ignore pas qu'en 1905 M. Geo. Warner, conservateur des Manuscrits du British Museum, a retrouvé à son tour dix de ces miniatures dans un album présenté jadis à la reine Victoria et conservé au château de Windsor. En apprenant cette découverte, M. H. Yates Thompson s'est empressé d'offrir le tome II des *Antiquités juives* au roi Édouard VII, qui, après avoir fait

rétablir à leur place les feuillets arrachés, a remis personnellement le volume au Président de la République française le 4 mars 1906. Le précieux manuscrit est aujourd'hui à la Bibliothèque nationale (Nouvelles acquisitions fr. nº 21013).

Page 138, note 3. — « Cet évêque était vraisemblablement Louis, cardinal de Bar, évêque de Châlons-sur-Marne de 1413 à 1420 ». — L'identification de cet « evesque de Chalon » a donné lieu à diverses hypothèses. Outre Louis, cardinal de Bar, on a proposé Jean de La Coste, évêque de Chalon-sur-Saône de 1405 à 1408. Des recherches ultérieures m'autorisent à penser que la mention de l'inventaire du duc de Berry ne vise ni Jean de La Coste, ni le cardinal de Bar. Le *Térence* de l'Arsenal n'a été remis au duc de Berry que dans la seconde quinzaine de décembre 1415 ou au commencement de l'année 1416, et c'est Jean d'Arsonval, alors évêque de Chalon-sur-Saône et précédemment « confesseur et maistre d'escolle » du Dauphin duc de Guyenne, qui crut pouvoir distraire le volume de l'héritage de son maître pour en faire présent au duc de Berry.

Pages 181. — « Antoine de Compiègne, enlumineur de livres à Paris ». — Nous ne connaissons guère cet enlumineur que par la mention suivante qu'en fait Jean Le Bègue dans son Recueil (Bibl. nat., ms. lat. 6741, fol. 87): « Anno circoncisionis Domini Jhesu Christi 1398, die jovis octavo augusti, Johannes Alcerius scripsit et notavit in Parisius in domo Anthonii de Compendio, illuminatoris librorum, antiqui hominis, a verbis que ipse Anthonius sibi dixit... » Antoine de Compiègne, qualifié *antiquus homo* par Jean Le Bègue en 1398, était certainement mort avant 1414. C'est ce que nous apprend une inscription dont l'abbé Lebeuf nous a conservé le texte. Cet auteur, parlant de l'église Saint-Séverin, écrit: « On lit au second pilier du premier bas-côté ou aile méridionale de la nef, sur une petite plaque de cuivre rouge, en caractères de petit gothique, ces mots: *Les executeurs de feux Antoine de Compaigne, enlumineur de pincel, et de Oudete sa femme, ont fait faire ce pilier du residu des biens desdits defunts l'an M.CCCC.XIIII. Priez Dieu pour l'ame d'eulx. Amen* ». *(Histoire de la ville et de tout le diocèse de*

Paris, par l'abbé Lebeuf, édit. Bournon, t. Ier (1883), p. 102.) Le don fait à Saint-Séverin par les exécuteurs testamentaires d'Antoine de Compiègne semble indiquer que l'enlumineur habitait non loin de cette église, peut-être dans la rue Boutebrie où logeaient tant de ses confrères. — On peut rapprocher de cet Antoine de Compiègne un autre enlumineur, du nom de « Pierre de Compaigne », qui, en 1387, recevait certaines sommes d'argent pour avoir écrit et enluminé plusieurs livres au compte de l'église de Troyes. (V. *Archives de l'art français*, t. VI. p. 215.)

TABLE GÉNÉRALE



TABLE DES FIGURES

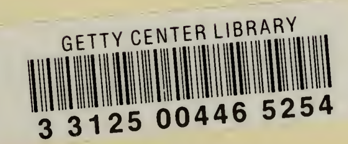


SOMMAIRES



PARIS — IMP. G. VILETTE


Mark Lansburgh Collection


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00446 5254

